الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــة الحـــاج لخضـر

باتنـــــة

كليـــة الآداب واللغـــات

قسم اللغة العربية وآدابها

فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عنـــــد " السعيد بوطاجين "

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

تخصص: سرديـــــات

إعداد الطالبة:

مديحـــة سابـــق

إشراف الأستـــاذ:

إسماعيل زردومي

لجنـــة المناقشـــة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ/د. عبد الله العشـــي	أ.التعليم العالي	باتنـــة	رئيســـــا
أ/د. إسماعيل زردومي	أ.التعليم العالي	باتنـــة	مشـــرفا ومقررا
د. وداد بن عافيـــة	أ.التعليم العالي	باتنـــة	عضـــوا مناقشا
د. بلقاسم دكـــدوك	أ.التعليم العالي	أم البواقي	عضـــوا مناقشا

السنة الجامعية: 1433 - 1434 هـ / 2012 - 2013 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

وجد السرد بوجود الانسان في كل المجتمعات و هو طريقة الحكي و الإخبار. ويرجـع ظهوره كجنس أدبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مانحـا لنفسـه خصوصـية، استطاع من خلالها أن يصور الواقع وينقل تجربة الإنسان في الحياة بتفاصيلها الدقيقة بكـل صدق.

ليشكل الخطاب القصصي محورا بين الإنسان والعالم، بين الخيال والواقع، وهو خطاب اجتماعي، سياسي وأيديولوجي قائم على شبكة من التساؤلات التـي مصـدرها: الإنسـان، الطبيعة، التاريخ، العلم والدين،... كمحاور لموضوعاته من خلالها تنبعث رؤى واعية و بنى جديدة تضيء معالم الواقع.

وقد اتجه هذا الأمر في بداياته إلى الثورة يستقي من بطولاتها ومواقفهـا موضـوعاته العامة مسخرا التنوع في استثمار آلياته الروائية.

وفي هذا المجال نجد كوكبة من الكتاب والمبدعين أمثال: " **جيلالي خلاص** "، " **مـرزاق بقطاش** "، " **واسيني الأعرج** "، " **الطاهر وطار** "، " **الحبيب السائح** "، " **السعيد بوطاجين** "، ..." موضوع الدراسة"، إذ عمد في العديد من مجموعاته القصصية إلى التنويع والاخـتلاف الذي مثلته الموضوعات التي تناولها في هذه الإبداعات التي طبعت بطابع السـخرية ابتـداء بالعنوان إلى نهاية القصة.

وبداية لنشأة أوضاع جديدة قد تمثل كسرا وتحولا في مسيرة الثقافة وتعديلا فـي خـط هذه المسيرة، لكن حدوث مثل هذه الانكسارات والتحولات والتعديلات فـي أنسـاق القيـم جعل القاص يرصد الواقع الحالي محاولا استشراف النظرة إلى القـيم التقليديـة والثوابـت المتوارثة الراسخة في بنيتنا مع الإيمان بفاعليتها وجدواها في توجيه الحياة العامة .

فاستدعت الحاجة إلى الاحتكاك بالآخر نتيجة لتعدد الثقافات والتحولات الكبـرى التـي يشهدها عصرنا، مما يقر بالضرورة المعرفية لهاته الأنماط الثقافية التـي تحتـاج للطـرح والمراجعة الفكرية والذاتية.

والحق أن هذا المسلك قد سلكه كثير من أعلام الرواية والمسرح والأعمـال الدراميـة بشكل عام، ففي تراثنا الأدبي نجد " **بخلاء الجـاحظ** " مليء بالصور المضحكة التي تكشـف

عن أنماط التفكير في المجتمع وعن بعض العادات والسلوكات البشرية التي لاتــزال تنتقــل عبر الأجيال والعصور، كما لو أن الأمر يتعلق بصفات يتوارثها الأجيال جيلا عبر جيل.

لذلك فالقاص على امتداد نصوصه السردية في بناء تخومها اللغوية التي تنزع دوما إلى قراءة الواقع ونقده وفق رؤية واعية لحقيقة المثقف في الوعي الجزائري والعربي الزائــف، لذلك يصور القاص ذلك التمزق الذي لايؤسس لشيء إلا لتدمير العقل الذي مهمته الارتقــاء والإصلاح، فجاءت مجموعاته القصصية بأسلوب حكائي عجائبي في بناء لغوي يتسم بالتوالد والتشاكل النصي و المفارقة.

وهذا ما جعل نصوصه تنفتح على عديد من التأويلات ابتداء من العنوان إلى آخر النص، وتدفع القراء من خلال ذلك إلى ممارسة أفعالهم القرائية والتأويلية قصد بلوغ مرامي قصــية تبحث لنفسها عن تبوأ مكانة سامقة في القراءة والتأويل، متميزة بها عن غيرها من القراءات دون أن تدعي لنفسها أحادية القراءة وضمان الوصول إلى المعنى والدلالة، إنما تتوسل كــل قراءة بما أوتيت من إجراء نقدي تحكمه دون أن تنتظم فيه في فيك مغالق النص ونزع وشاح التدثر عن معانيه ذلك أن كل قراءة هي عملية إنتاج جديدة للنص الأول. أما آليات الوصول إلى الدلالة فتختلف سبلها بين قراءة وأخرى. لتنزع في الأخير إلى إبــراز تعــالق الــدوال بمدلولاتها وفق مجمل العلائق التواشجية التي تربط مكونات النص، وفي الآن نفســه تــروم إلى تتبع المسارات التي تختزنها جملة الملفوظات السردية التي كونت الإطار العام للقصــة، من خلال عمليات السرد والوصف والحوار لتشكل آلية الوصف أهم هذه الآليات اســتثمارا في بناء جسد النص.

ومن هنا خضع الخطاب الروائي إلى دراسات نقدية مختلفــة تحــاول تفســير ماهيتــه ووجوده وعلاقته بالذات الفاعلة والوجود الإنساني، وامتدت دراساته إلــى عمــق الماضــي الثقافي في محاولة الإجابة على تساؤلات أحاطت به من وجهات نظر متعددة.

أما اختياري للأدب الجزائري مرده شغفي الكبير به لأنه يحاكي الواقع بكل تناقضــاته مسخرا في ذلك التنوع في استثمار كل آليات الطرح السردي، ولأنه يشغل موقعا هاما فــي الدراسات النقدية المعاصرة وخصوصا الدراسات السيميائية والسردية، ومحاولة مني لدراسة هذا الجانب من فكر القاص انتقيت قصص "السعيد بوطاجين" بحسب تسلسلها الزمني "اللعنــة عليكم جميعا"، "أحذيتي وجواربي وأنتم"، "تاكسنة_ بداية الزعتر آخر جنة_ لأنها تعبر عــن فعالية وجمالية النص القصصي بأسلوب متميز ليعبر عن مقاصد وأراء قلما تستطيع القصة

الملتزمة تبليغها، ولأنه دوما يسعى إلى خلق الانزيـــاح والانحـــراف الضـــرورين للكتابـــة الإبداعية.

ولأتناول هذه القصص بالدراسة والتحليل مركزة على الآلية الأكثر بروزا " **الوصــف** " وفعاليتها في بناء الشخصية والفضاء، وهذا لا يعني غياب المكونات الأخرى في كل عمــل، وإنما اهتممت في دراستي بالعنصر السردي المهين في كل مرة.

وفي هذا السياق وظفت عنوانا يتلاءم وهذا الاتجاه في الدراســة للمجموعــات الــثلاث موضوع البحث والتحليل، والموسوم بــ " **فعاليات الوصف والياته في الخطــاب القصصــي عند "السعيد بوطاجين** " ".

و انطلاقا من عنوان البحث تتحدد اشكاليته الأساسية بالسكل التالي:

- ماهي الركائز التي ينتهجها "**السعيد بوطاجين** " أثناء العملية الوصفية؟
- هل تتوعة آليات الوصف عند "**السعيد بوطاجين** "أم أتت على نمط فريد ؟
- ما الجديد في وصف "**السعيد بوطاجين** "؟

وللإلمام بالموضوع قسمت بحثي إلــى مــدخل، وثلاثــة فصــول، عنونــت المــدخل بــ " **السرد والوصف في الرواية** " مفصلة كل مكون على حده، محاولة عبر هــذه البوابــة تسليط الضوء على المحطة الخطابية ليكون البحث في المفهوم والمصطلح سواء عند الغرب أو العرب، لأنهي في أخره إلى رصد حدود التداخل بــين الآليتــين " **الوصــف والســرد** " بغية الإلمام بالجانب النظري لهذا البحث.

الفصل الأول:وقد عنونته بــآليات الوصف في المجموعــات القصصــية عنــد " الســعيد بوطاجين "، وقد مزجت فيه بين الدراسة النظرية والتحليلية للقصــص مطبقــة جملــة مــن المفاهيم الأدبية التي صاغها النقاد والدارسون، وتمحورت أبحاثهم حولها.

لذلك قمت بداية بسبر أغوار لغة بوطاجين هاته اللغة البسيطة التي تمتزج بين الفصحى والدارجة بما حملته من دلالات رمزية وتأويلات إيجابية والتي استعمل معها بعض المقــاطع الشعرية أو الأمثال الشعبية، ويبدو في هذا الاستعمال أن الكاتــب يراعــي طبقــات القــراء ومستوياتهم وبيئاتهم ثم إن معاني تلك المقاطع تخدم مسار الحكي كمــا تعكــس المعطيــات النفسية للشخصيات المتحدثة.

وبعد هذا حاولت التعمق في الآليات التي يعتمد عليها المبدع في تشغيل الوصف من خــلال نصوصه ومن ذلك: " **التغريب، التحفيز، التأطير، التدرج، التقابل والاستقصاء** ".

أما **الفصل الثاني: فعالية الوصف في بناء الشخصية عند " السعيد بوطاجين "**

فكان عبر تمهيد نظري يخص الشخصية القصصية، والتقسيمات التي قدمت لها من طرف النقد الغربي، بعد ذلك، حاولت تقديم الصورة السردية التي تتجلى في الوصف الخارجي للشخصية من خلال مشاهد قصصية تعتبر بمثابة مؤشرات ذات دلالات متنوعة، دون إغفالي لأهم الملامح الداخلية التي تعبر عن عمق الشخصية وما تفكر فيه.

فتعدد الأوصاف الداخلية والخارجية أنتج لنا تجربة واقعية وأحيانا أخرى ذاتية من وظيفتها إيضاء جوانب خفية مع فعالية هذه الأوصاف في بناء الشخصية القصصية.

ولأن الوصف في النص السردي ينهض بوظائف متعددة، فقد تناولتها مبرزة أهم وظائف الوصف في العمل السردي.

أما **الفصل الثالث** فكان اهتمامي منصب على **فعالية الوصف في بناء الفضاء** خصصته للجانب النظري والتطبيقي معا، مبتدئة بمفهوم الفضاء الروائي مع تحديد أنواع الفضاءات، مقسمة إياها إلى فضاءات مغلقة مثل " **قصر العدالة، البلدية، البيت، القصر، المستشفى، السجن** " والفضاءات المفتوحة، كفضاء " **المدينة، القرية، الجبل، الشارع، الوطن** "، باعتبار حركة وتفاعل الشخصيات داخل هذه الفضاءات، وما تصنعه من أحداث ووقائع في إطارها ودور الوصف في بنائها

وذيلت بحثي **بخاتمة**، حاولت من خلالها الإلمام بجملة النتائج التي أسفر عنها البحث.

وعبر هذه المسيرة، كان اعتمادي الأساس على المدونات الثلاث " **اللعنة عليكم جميعا، أحذيتي وجواربي وأنتم، تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة –** " لـ " **السعيد بوطاجين** " وبالمقابل فقد استعنت بالمراجع العربية ك " **نظرية الوصف الروائي** " لـ " **نجوى الرياحي القسطنطيني** "، " **في الوصف** " لـ " **محمد نجيب العمامي** "، " **بنية الشكل الروائي** " لـ " **حسن بحراوي** "، " **البنى السردية، نقد الرواية** " لـ " **عبد الله رضوان** "، " **شعرية الفضاء** " لـ " **حسن نجمي** " غير أنها لم تثري الموضوع بالقدر الكافي الذي أثرته المراجع المترجمة ومن بينها **خطاب الحكاية ل جيرار جينيت ،جماليات المكان ل غاستون باشلار، المدرسة الشكلانية الروسية ل بيتر ستاينر ل ، نظرية المنهج الشكلي ل ايخنباوم بوريس** وغيرها من المراجع التي أعانتني في انجاز هذا البحث.

ولأن طبيعة الموضوع تتحكم إلى حد بعيد من نوع المنهج المتبع، فإن الموضوع يتطلب مزيج من آليات التحليل: كالمنهج الوصفي التحليلي والبنيوي والسيميائي وكذا التأويلي في قراءة المدونات الثلاث.

وككل باحثة مبتدئة، صادفت مجموعة صعوبات ومشاكل منها: كيفية ضبط هذه المناهج والتعامل معها، وكذلك صعوبة فهم المصطلحات المعقدة في المراجع المترجمة، وكذا قلة الدراسات التي تتناول الوصف، بينما تكثر الدراسات التي تتناول السرد لاهتمامهم به باعتباره المهيمن واغفالهم للمتمم و المؤثث للنص وهو الوصف ومع هذا له مكانته ....

وأخيرا أوجه جزيل الشكر والعرفان لأستاذي المشرف: " **إسماعيل زردومي** " الذي كان عونا وسندا لي خلال فترة البحث و لم يدخر جهدا، ولم يبخل بنصيحة لإخراج هذا البحث فجزاه الله عني كل الخير وأمده بالصحة والعافية. كما أتقدم **بالشكر جامعة الحاج لخضر بباتنة** وأخص بالذكر **كلية الاداب والعلوم الانسانية** التي منحتني فرصة الدراسة، ومكنتني من البحث كما أتوجه بعظيم تشكراتي **لكل أساتذة قسم اللغة العربية وادابها.**

<u>خطة المدخل</u>: " السرد و الوصف في الرواية "

توطئـــــــــة.

<u>أولا</u>: السرد في الدراسات العربية والغربية والمعاصرة.

<u>ثانيا</u>: الوصف في الدراسات العربية والغربية القديمة والمعاصرة.

<u>ثالثا</u>: حدود التداخل بين السرد والوصف في الرواية.

توطئـــــــة:

يعتبر الحديث عن المشاهد الغائبة التي يراد نقل صورتها إلى من يراها من الناس أقـــدم الأغراض لدى كل الأجناس البشرية. فالذي يحكي واقعة مـــن الوقـــائع أو يـــروي حادثـــة من الحوادث، ذاكرا خصائص المكان الذي تمت فيه ناعتا الذين شاركوا في تلك الواقعة أو الحادثة، وما كان بأيديهم من أدوات، وما صدر عنهم من أقوال أو أفعال. إنمـــا يمـــارس في الحقيقة الوصف، فإذا أتاح له تصوير اللغة ونسج المسيرة الحضارية أن يتأنق في ذلـــك النقل بأن يستعمل فنيات خاصة تساعد على إحداث الصدى في النفوس، والتأثير في القلـــوب وتتجاوز بذلك مجرد الإفادة إلى اكتساب المتعة الجمالية كان ذلك أدبا وصفيا بـــأدق معـــاني الكلمة . وبما أن الشعر فن العربية الأولى ، فميدان الوصف ملك الشعراء العرب، فراحـــوا ينظمون ما حلا لهم من مظاهر الطبيعة وفصولها ، ومجالس الأنس والسهر وكل ما يدركـــه البصر و تطاله اليد يوحي بالإلهام .

ويدفع إلى النظم والإبداع فالشعراء قد عايشوا هذه البيئة وانطبعت في الشعر صورا كثيرة عن مظاهر العصر وأوصافه ونعوته. لذا يقول **ابن رشيق القيروانـــي** : " **الشـــعر إلا أقلـــه راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه**"[(1)] فالوصف يعبر عـــن وجـــدان الشاعر وظروفه الداخلية، بل يعتبر عملية إبداع فردية ذاتية يشخص الشاعر فيهـــا الأشـــياء الجامدة ويبث فيها من روحه، ويقيم بينه وبينها علاقة ترابط وتفاعل وانسجام. حتى تصـــبح هذه الأشياء كأنها جزء لا يتجزأ من ذاته.

وهذا بطبيعة الحال لن يتم إلا بإطلاق الزمام لملكة الخيال الشعري التـــي تقـــوم بكســـر الحدود بين الأشياء لتخلق بينهما التوافق والانسجام، ويقيم التآلف والتواؤم وذلك بإعادة خلقها من جديد خلقا فنيا له خصوصيته وحيويته الشعرية المتماثلة في امتزاج الشـــاعر بالطبيعـــة وتجاوبه معها وانفعاله بها حتى " **يصل إلى حد الحلول الشعري... أي إلى حد فناء الشـــاعر في الطبيعة وامتزاجه بها وخلع وجدانه عليها** "[(2)].

فاقترن الوصف – منذ البداية – بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي وتقـــديمها في صورة تعكس المشهد، مما شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشـــعر باعتبـــاره تـــاريخ يمكن الاستعانة به في دراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب.

---

[1])- أبو الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، دط، 2004، ص: 294.

[2])- محمد مندور: فن الشعر: سلسة الدراسات الأدبية، التأليف وترجمة ونشر، مصر، د ط، ص:68.

لقول **ابن طباطبا: " فالعرب أودعت أشعراها من الأوصاف والتشبيهات والحكـم، مـا أحاطت به معرفتها، وأدركته تجاربها وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسـقوفهم السـماء فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان علـى اختلافها** "[1].

ومن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه بالأصداء العربية لنظريـة المحاكاة التي فهمت على أنها تصوير للأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها خارجيـا ممـا جعل الشاعر بمثابة المصور الذي يصور أولا التخطيط ثم ينتقل إلى التفصيل، لـذلك نقـل الشعراء صفات الأشياء واستقصوا هيئتها رغبة منهم في محاكاتها للسامع – لذلك يقول **أبـو هلال العسكري : " إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك** "[2].

ويتضح مما سبق ضرورة الدقة والأمانة في نقل صفات الموصوف حتى تثبت المماثلة بينه وبين الصور المنقولة فيتضح الشبه وهو معيار جودة الوصف.

والواقع إن الوصف في الشعر من أكثر الظواهر عموميـة والتباسـا واتسـاع حـدود والسبب في هذا الغموض هو عدم إحكام التمييز بين الوصف باعتباره غرضا يقصده الشاعر لذاته، والوصف باعتباره أسلوبا تستخدمه الأغراض وتلونه ألوانها. أما الوصـف باعتبـاره غرضا: فهو كلام يصف فيه الشاعر أشياء أو كائنـات أو مشـاهد وأخيلـة يستحضـرونها ليظهروا براعتهم في قول الشعر ويجسموا ما تحيط به حواسهم و يعتلج في أفكارهم تجسيما فنيا.

وأما الوصف باعتباره أسلوبا أي: طريقة في القول فهو شعر له وظيفة تتجاوز ظـاهر الكلام ويعبر من ورائه الشعراء عن مواقف أو عواطف لا يرغبون في الإدلاء بها مباشـرة فيماثلونها ويشكلونها ويعمدون إلى إجرائها على صور رامزة أو موحية لمعناهـا الظـاهر معنى باطن خفي.

لذلك يمكننا القـول: إن الوصـف فـي الألـوان الشـعرية قـديم قـدم الأدب ذاتـه، وهو من الفنون والتقنيات اللازمة في مختلف أصناف القول البشرية الشفوية منها والمكتوبـة

[1])- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط،2005، ص:15.
[2])- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم، ج1 ، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دط، 1986، ص: 245.

تتجلى من وراء لغة متكونة من أفعال وأسماء وصفات ذات دلالات وصفية، ويعمل في كثير من الحالات على تحقيق أهداف تواصلية إفهامية، أو جمالية فنية.

فالوصف سبيل التفسير، والتوضيح والتعريف، وهو من وسائل التأثير وكذلك الإلذاذ والإمتاع.

إذن: فشعراء العصر تفننوا في شتى الأوصاف حتى كادوا أن يتفوقوا على أسلافهم، في بعضها على الأقل، كوصف الطبيعة، فقد اتصلوا بها وشغفوا، وكان لديهم يد فنانة بارعة في وصف مجالس اللهو والطرب وميادينها، ولابد أن يكون لوصف المعارك نصيب وافر في الشعر العربي، فالعرب لم يبيتوا ليلة إلا على حرب وشيكة فأظهرها الشاعر ضمن لوحات وصفية في نسيج عمل شعري حاكى فيه أفكاره وأحاسيسه النفسية في صور حسية تراها العين فتجعل منها تمثيلا للقبح والشر، وتقبل عليها إن كانت تصويرا للحق والخير والجمال.

وهذه القدرة وتلك المعارف هما اللتان تفسران استخدام الوصف من قبل أدباء حرموا حاسة **البصر كـ** " **بشار بن برد** و **أبي العلاء المعري** " وغيرهما، فـ " **بشار** " مثلا لفتت قدرته على الوصف انتباه معاصريه، يقول صاحب الأغاني: " **ولد بشار أعمى فما نظر إلى الدنيا قط وكان يشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره فيأتي بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله** "[1].

قيل له وقد أنشد قوله:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوي كواكبهم[2]

ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه.

تأسيسا على ما تم، تدل عمليات الوصف البارع للأشياء والطبيعة على امتلاك الشاعر العربي ملكة راقية من الخيال العميق، حتى من حرم حاسة البصر وصف الخيل وغيره وصفا جميلا، واشتق صورا فنية أخرى ليعبر بها عن خواطره، فاكتشف وسائل للتعبير جديدة غريبة على المبصرين.

---

[1])- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج3، درا الكتب العلمية بيروت ، لبنان، ط 5،2008 ، ص: 133- 134 .

[2])- محمد الطاهر بن عاشور: ديوان بشار بن برد، ج1، الشركة التونسية للتوزيع والنشر، ط1، دت، ص: 61.

<u>أولا</u>: السرد في الدراسات العربية والغربية والمعاصرة

يعد السرد مصطلحا متعدد الإيحاءات والدلالات، يرتبط أساسا بالكيفية التي يروي بها الراوي حكايته عن طريق إعادة بناء الزمن. وانبثقت عنه الأشكال السردية الأدبية المعروفة قديما وحديثا كالأساطير، الخرافات، الحكايات الشعبية، المقامات، القصص والروايات.

وبالتالي: فإن السرد بنية زمنية يشكلها الراوي وفق رؤية فكرية ونفسية تتطلب تفاعل أربعة أقطاب: الكاتب، القارئ، الشخصيات، اللغة كلما إختفى واحد من هذه الأقطاب إلا وانتفى العقد وبطل السرد.

ففي القديم لم ترد كلمة " سرد " لكن وردت " حكي وإخبار " لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية كانت أم خيالية بواسطة لغة مكتوبة تحدد كينونة السرد ذاتها. والسرد في اللغة يعني " **تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا** "[1].

ويقصد بنظام التتابع نقل الخبر نقلا متسلسلا دون انزياحات تخلخل بنيته أي: تعاقب مكونات المادة السردية جزءا إثر آخر.

أما ما يتعلق بالسرد العربي، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة أي: أنها كانت تتداول مشافهة، تعتمد على الأقوال الصادرة عن راوي يرسلها إلى مروي له ولهذا السبب كانت المشافهة موجها رئيسيا، وظلت تهمين على صياغة الأخبار والحكايات إلى أن ظهرت الطباعة في مطلع العصر الحديث، إذ استأثرت الكتابة في التعبير عما كانت المشافهة تعبر عنه من قبل. أما " التدوين " فلم ينهض إلا بمهمة تقييد المرويات الشفاهية إذ أنها تتكون من الراوي وحكايته والمتلقي الضمني. الأمر الذي يؤدي اعتبار المشافهة حاضنة لمكونات تلك الثقافة في مظاهرها الدينية، التاريخية، اللغوية والأدبية.

ولقد استمدت قوتها المعرفية من الأصول الدينية و الفكرية و التي وجهت توجيها خاصا.

تماشيا مع هذا الطرح، استندت الحكاية الخرافية إلى الأخبار القديمة التي تنتهي إلى مرحلة متقدمة من مراحل وعي الإنسان. فإن السيرة تشكلت أول الأمر من الأخبار الخاصة

---

[1])- ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر احمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم المجلد السابع (باب السين)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 1987.

بالرسول – صلى الله عليه و سلم – و حياته، أما المقدمة فإنها استلهمت أخبار الشطار والعيارين، لكن بنية النوع القصصي تختلف عن بنية الخبر في كل مكونات البيئة السردية.

وعليه، فإن البحث في تشكل الأنواع يهدف إلى كشف تكوينها في سياق التطور التاريخي لها، فضلا عن الوقوف على الأشكال التي تندرج ضمن النوع الواحد، و انتخاب أجدرها تمثيلا.

من خلال ما تم تقديمه آنفا، يتضح أن السرد عربيا كان أم غربيا ليس مجرد عرض لتسلسل الأحداث، بل هو قصة صراع بين نظامين: نظام الكاتب و نظام سياقه الاجتماعي، فالمتأمل في الرواية يجدها تنتهي إلى نهاية واحدة، إما أن تكون مفتوحة أو العكس.

فنهاية النهاية تشكل نظاما جديدا مختلفا عن نظام الوسط الخارجي لأن هذا النظام لا يحضر هنا إلا بالوصف، أي: بوصفة حافزا على بعض الأقوال، أما العنصر المشوق في القصة هو العقدة. فالقارئ أو المسرود له عندما يقرأ أي رواية يبقى شغوفا من تفكيك عناصر هذه العقدة أو مرحلة التأزم التي يعيشها السرد لأنها تمثل خرقا للنظام " السرد " الذي سار عليه الكاتب.

ولكي يتم التقصي في هذا المحور بشكل أكبر ننتقل إلى " **أرسطو** " في كتابة " **فن الشعر** " الذي حظي بدراسة تمييزية لمختلف الأساليب الأدبية، ولاسيما الأسلوب الملحمي والدرامي فأصبح هذا التمييز قاعدة أساسية اعتمدتها جميع الدراسات النظرية حول السرديات فيما بعد .

ويقصد أفلاطون بالسرد التام: **Récit pure** " **كل ما يرويه الشاعر وهو يتكلم باسمه القاص بدون أن يعمل على جعلنا نعتقد أن شخصا آخر هو من يتكلم** "[1].

أما أهم دراسة في العصر الحديث ما قام به الشكلاني الروسي " **فلا ديمير بروب** " حول الحكاية الشعبية بعنوان " **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** " درس فيها بنى الحكاية الشعبية دراسة وافية مكنته من تحديد المكونات البنيوية التي تميز شكل الحكاية سماها " الوظائف " بعدما اكتشف تكرارها جميعا أو أغلبها، وهي ثابتة في جميع الحكايات، كما تعد نواة الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة تلتها أبحاث كل من: " **كلود بيريمون C. Bremond**، **غريماص A.J.Greimas**، **تودوروف T.Todorov** ، **رولان بارت R.Parthes** ".

[1])- رولان بارث: التحليل البنيوي للسرد، ت ر: حسن بحراوي (ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي)، ص: 9.

فكان لمجهودات هذا الأخير " **رولان بارت** " على اختلافها وتنوعها أهمية في توضيح هذه الدراسات فـ " **السرد بأشكاله اللانهائية حاضرا في كل الأزمنة و الأمكنة و في كل المجتمعات و هو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته و لا يوجد أي شعب بدون سرد، فكل الطبقات، و لكل جماعات البشرية سرودها...** "[1].

يلح " **بارت** " من خلال القول السابق على أهمية السرد و ضرورته، الذي تتعدد صوره وأشكاله في الحياة البشرية. وقد اتجهت هذه الدراسة توجها منهجيا جديدا يطمح إلى دراسة و تحليل الأشكال السردية بتنوعها و اختلافها، و أهمها الرواية.

و قد تميزت هذه الاتجاهات بالوضوح و الدقة العلمية اللتين كانتا سببا في إرساء العديد من النظريات السردية بهدف علمنة الدراسات الأدبية و النقدية[2].

أما لغة السرد بنيويا فتخضع عادة إلى نظام خاص، و التزام هذا النظام يعني الرغبة في إيصال المعنى. مما يعني أن هناك شكل ما يحمل هذا المعنى. أي: أن اللغة شكل و معنى.

ومن المعروف أن اللسانيات تقف في " التحليل " عند الجملة، فهي آخر وحدة تعتقد أن من حقها الاهتمام بها، و بالفعل إذا كانت الجملة باعتبارها نظام و ليست متوالية لا يمكنها أن تختزل إلى مجموع الكلمات التي تتكون و تتألف منها. أما الملفوظ فهو على عكس من ذلك ليس شيئا سوى تتابعا للجمل التي تعرف من وجهة نظر اللسانيات بالخطاب.

ويعرف " **أندرييه مارتينيه** " الجملة بوصفها " **أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامة للخطاب** "[3].

يوضح هذا التعريف القوانين التي تتحكم في نظام الجملة، و التي يمكن أن تطبق كذلك على الخطاب. والخطاب بحسب " **بارت** ": " **يملك وحداته و قواعده و نحوه فيما بعد الجملة** "[4]. بمعنى أن اللغة العامة للسرد ليست بالطبع سوى اصطلاحات للسانيات، وهي تخضع نتيجة لفرضية التماثلية بين الجملة و الخطاب. أي: أن القدرة على خلق التنظيم الشكلي هو ما ينظم ظاهرا كل الأنساق السميائية كما يقول " **بارت** " أن السرد يتم بمقدرتين " **القدرة على نشر علامات على الامتداد القصة، و القدرة على إدراج التوسعات غير المنتظرة ضمن تلك الامتدادات** "[5].

---

1)- المرجع السابق، ص: 9.
2)- ينظر: يوسف الأطرش: الخطاب السردي و مكوناته من منظور رولان بارت (مجلة السرديات)، ص: 160-161.
3)- رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، حسن بحراوي، ص: 11.
4)- يوسف الأطرش: خطاب السردي و مكوناته من منظور " رولان بارت "، مجلة السرديات، ص :160.
5)- رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص: 30.

فيتضح أن اللغة السردية تتميز بحرية أكثر من اللغة العادية. وهذا ما عبر عنه " **بالتكسير التركيبي** "[1] أي: الفصل بين أجزاء العلامة و إدخال أخرى.

ثانيا: الوصف في الدراسات العربية والغربية القديمة والمعاصرة

تتركز آلية السرد في مسارها الإبداعي على إبراز الأحداث والأفعال **Les effet** ومدى ارتهانها إلى عامل السيرورة الزمنية لهذه الأحداث، أما الوصف فيضطلع بتبيان وإبراز الصفات والملامح سواء كانت لشخصيات أو أماكن أو أشياء أو غيرها.

" **فالوصف يسعى إلى الكشف عن الأماكن الطبيعية ووصف الشخصية في مظهرها الخارجي Portrait، أو وصفها في طباعها و أخلاقها Ethopée أو مشاهد قائمة على الحركة Hypotypose أو وصف مشاهد وكائنات خيالية prosopopée** "[2].

وفي السياق نفسه: " **الوصف أنواع مختلفة يتم كل منها وفق قواعد المجال المستعمل فيه ويؤدى بأسلوب خاص، ويوصف لغايات محددة** "[3]. فالوصف نستطيع إدراكه وفهمه من خلال قدرتنا على استيعاب ما يسرده الراوي، وفي تحليل مكونات الوصف الموجودة في الخطاب وفهم الإيحاءات والأبعاد عبر مستويات مختلفة تتمثل في البعدين: المكاني والزماني إضافة إلى الشخصية التي تضطلع بمهمة السرد.

ومن المنطلق ذاته، حاول البلاغيون العرب القدامى تقديم مفهوم للوصف، فمن الوجهة المعجمية يقول: " **ابن منظور**" في باب " **وصف** " " **وصف الشيء بحليته ونعته. وصف: وصف الشيء له وعليه وصفا وصفة: حلاه، وقيل الوصف: المصدر، والصفة: الحلية** "[4].

يتضح من هذا التعريف أن الوصف مكرس للتجميل والزخرف اللفظي أما الوجهة الاشتقاقية فتعني: الإبراز والإظهار والتجسيد.

وفي موضع آخر يقول **ابن رشيق القيرواني**: " **إن أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى كاد يمثله للسامع عيانا** "[5].

---

1)- المرجع السابق، ص: 30.

2)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط،2000، ص:163.

3)- المرجع نفسه، ص:162.

4)- ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، المجلد 9 ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص: 425.

5)- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تح:عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيوت، د ط، 2004، ص: 294 .

لقد تناول النقاد العرب الوصف من حيث هو إجراء، ومظهر للكتابة، وحلية للأسلوب ومحسنا للشعر وغرضا من أغراضه، وهذه الاعتبارات كافية لبناء اللفظ والمعنى أي: الكلام، فظل متراوحا بين التقديم الحسي للمعنى وأخرى للتمثيل وتحسين الكلام.

مما يترتب عليه حرص شديد على الاستقصاء واستيعاب الصفات وإعادة تشكيل الخطاب وفق رؤية هي محل تمثيل وتشخيص. ذلك أن " **اللغة قادرة على استحياء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت و الرائحة، ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية** "[(1)].

فمرسل الصورة يركز في خطابه على الدوام على حاسة البصر، تلك الحاسة التي تمكن الإنسان من رؤية الأشياء لأنه خطاب بصري من الدرجة الأولى أي: خطاب يعتمد على المرئيات، وبذلك يشترك البصر والصورة في وظيفة معرفية واحدة، لكن هذا يستدعي أيضا المدركات الأخرى غير المرئية كالذوق، اللمس، الشم والسمع لأنها تكمل الوظيفة الأولى وهذا طبعا بإشارة من المرسل إلى المتلقي. أي أن: " **التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات فالصور منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء** "[(2)].

وهذا ما يؤكده الدكتور " **جابر عصفور** " بأن الصورة وسيط نعبر به عن حالات لا يمكن أن نتفهمها أو نجسدها بغير التصوير لأنه يمنحها المعنى و النظام.

وبهذا الفهم تصبح الصورة شيئا أساسيا ووسيلة حتمية لإدراك متميز للحقيقة تعجز اللغة العادية عن إدراكه وتوصيله فتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية، ومن ثم رسم صورة الغائب في صورة الحاضر.

وفي منحى آخر نجد " **عبد القاهر الجرجاني** " اشتغل على مصطلح " وصف " مركزا على شكل التعبير وهيئة الكلام قائلا: " **أيجوز أن يكون تعالى نبيه – صلى الله عليه وسلم – بأن يتحدى العرب إلى أن يكونوا قد عرفوا الوصف الذي إذا أتوا بكلام على ذلك الوصف قد أتوا بمثله** "[(3)].

فالوصف هنا دال على هيئة الكلام الذي تندرج ضمن قضية " النظم " التي تخصص فيها " **عبد القاهر الجرجاني** " خاصة فيما يتعلق بتراصف الكلمات ونظمها قصد إخراج

[1])- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر وتوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص:83.
[2])- المرجع نفسه، ص: 83.
[3])- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992، ص:385.

الصور في أحسن هيئة، ولو انتفى هذا النظم تلاشت الصور ولم تكن فاعلة فيما تحمل إليه ولم يقف "**عبد القاهر الجرجاني** " عند حدود الكلام، وهو بصدد تناول حديث التصوير بل أنه يعين بدقة أدوات هذا التصوير في العديد من المواضيع ضمن كتابيه " **دلائل الإعجاز** " و " **أسرار البلاغة** " وتعرف هذه الأدوات المشكلة للصورة مراوحة وتذبذبا في تصنيف "**الجرجاني** "، فتارة هي الاستعارة، وتارة أخرى هي التشبيه والتمثيل إضافة إلى نظرات صائبة في مجال " **الصورة الفنية** " لما تحتوي عليه من عناصر الانبهار الفني الذي يستحوذ على مخيلة المتلقي ويثير انفعاله في هذا العصر عندما نعود إلى مؤلفاته في الصورة " **إنما هي عودة إلى نص لم يفقد جدته، نص يثير التساؤلات والمشاكل أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة، نص يفتح باب الاجتهاد مرة أخرى ويتركه كذلك، ولم يحاول إغلاقه إلا بعض المتأخرين، وهكذا فعندما نحاول الاجتهاد مرة أخرى فإننا نعود إلى سنة عريقة في البلاغة** "[1].

وجماع القول: لقد حظيت هذه الآلية الإبداعية باهتمام من قبل النقاد والبلاغيين العرب القدامى لفاعليتها في النصوص الشعرية العربية القديمة، ولما تمنحه من حركية وصيرورة جمالية في شتى هذه المتون والناظر لمجمل هذه الكتابات يلحظ ما خصه لها النقاد من فصول وأبواب من أمثال: " **الجاحظ** " في رسالة " **التعبير والتدوير** "، و " **ابن طباطبا** " في "**عيار الشعر**" و" **الخفاجي**" في " **سر الفصاحة** " و" **الرماني** " في " **النكت في إعجاز القرآن** " و " **حازم القرطاجني** " في " **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ".

فنجد أن الوصف أدى وظيفة إخبارية تعرض فيها للأشياء والشخوص والأماكن عرضا دقيقا، فتقول " **سيزا قاسم** ": " **إن الوصف صورة يتعرف عليها في البلاغة التقليدية بكل سرعة ويسر (إنها) تجمع – عموما – ضروريا من الوصف المؤثر (المتعلق) بملامح الأشخاص أو أخلاقهم بوصف الأماكن** "[2].

فتلك المجموعة أسهمت في تعميق الوصف وتدقيق مراتبه من الجملة إلى أقصى التفصيلات ونجد أنهم لم يقيدوه بمصطلح واحد وإنما تباينت المصطلحات الدالة عليه في دقة.

أما الوصف في المعاجم العربية الحديثة فنجد معجم " **مصطلحات نقد الرواية** " للدكتور " **لطيف زيتوني** " يعرف الوصف قائلا: " **الوصف Description هو تمثيل الأشياء**

---

[1])- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص:102.
[2])- سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، ط1، 1985، ص: 163.

أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانيـــا لا زمانيـــا. قـــد يحـــدد الراوي الموصوف في بداية الوصف ليسهل على القارئ الفهم والمتابعة أو يؤخر تحديـــده إلى نهاية الوصف لخلق الانتظار والتشويق "[1].

فالوصف يسعى إلى الخلق والابتكار والحركة عن طريق تشخيص الأشـــياء، وتعيـــين خصائص الموصوف من الشكل واللون والحجم أو على تعداد أجزائه، وتعيين موقعها مكانيا أو على مقارنته بموصوفات أخرى من خلال التشبيه والاستعارة. أما في الغـــرب فمـــورس الوصف في الأدب، كما يقول " **هامون** ": " **لغايات اقتصادية أو عســـكرية أو تاريخيـــة** "[2] وهذا دليل على قدرة بلاغية وحضارية وثقافية.

ففي معجم " **Le petit Robert** " الفرنسي نجد أن " **الوصف فعل، ذكر طبائع (شـــيء ما شخص ما، وصف شفوي، مكتوب، منح) وصف دقيق آمن مضبوط. أما الوصف فـــي العمل الأدبي، مقطع ينقل الواقع الملموس. تداول الأوصـــاف و الســـرود، وصـــف حـــي، تشكيلي، جامد عادي** "[3].

يتعلق الوصف ضمن هذا المفهوم بالشخصية أو أي شيء ما، كان كتابيـــا أو شـــفويا، وقد ذكر للوصف أصنافا أو أجناسا ولكن سرعان ما اضمحلت واندرجت جميعها في بـــاب الوصف نذكر منها " **اللوحة (Le Tableau)، وصف المكان (Le Topographe)، كالجبـــال والحدائق والغابات، وصف الزمان (Le chronographe)، وصف الشخوص (Personne) التي تندرج ضمنها الشخصية الخيالية (Personage)، بما تحمله من سلوكات (I'ethopée) وصف كائن حي وقعي أو خيالي وصفا ماديا ومعنويا (Le portrait)** "[4].

أما معجم " **ليتري** " فيعرف الوصف بأنه " **الخطـــاب الـــذي بواســـطته يـــتم الوصـــف أو التصوير** "[5].

أي: أن هذه الكلمة تطلق على الحاصل من هذه العملية، أي علـــى الاتصـــاف ذاتـــه، وقد تطلق على القسم الذي يتضمن الوصف في الخطاب.

---

1)- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002 ، ص: 171-172.
2)- محمد نجيب العمامي: في الوصف، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2005، ص:17.
3)- Le petit robert (dictionarie de la langue Française : josette reydebove et alain rey , paris . imprime en France.) p: 686-687
4)- محمد مفتاح: مشكلات المفاهيم – النقد المعرفي والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص:190.
5)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 162.

ومن المساهمين كذلك في دراسة الوصف نجد " **مارمونتال Marmontel** "، " **لوكا تش Lukacs** "، " **بول فاليري Paul Valery** "، موســوعة " **بنكــوك Panchouke** "، ومنطــق " **بور روايال La logique de port royal** ".

الذين كانت لهم إسهامات كبيرة وردود فعل متناقضة وبالتالي: فالوصــف أخــذ حظــه في الغرب واكتسح وضعا أدبيا عاديا بعد أن حاز على مجالات معرفيــة أخــرى كالتــاريخ الطبيعي والتقنيات.

يعتبر الوصف سمة بارزة من مميزات الكتابة وأداة فنية تساعد علــى تطــوير حبكــة الرواية فلا تكاد تخلو فقرة من فقرات الرواية من جملة وصفية، وذهب البعض إلى أنه مــن لا يتقن لغة الوصف لا يتقن الكتابة لأن نقل الأشياء إلى القارئ برسمها ولونهــا ورائحتهــا وكل ما يكون وجودها[1] تحتاج إلى رؤية ثاقبة وبصيرة حادة بموضوعات الأدب.

وممن أيد الوصف السابق: " **آلان روب غربييه** " في قوله: " **رغم أنه توجد (في كتبنا) أشياء كثيرة موصوفة بدقة فثمة دوما البصر الذي يراها و الفكر الذي يعكسها و العاطفة التي تشوبها – فأشياء روايتنا لا حضور لهــا أبــدا خــارج الإدراك الإنســاني الحقيقــي أو الخيالي – و هي تحضر على النحو الذي تشغل به أذهاننا في كــل آن [...] فقــد كــان الوصف يستخدم لرسم الخطوط الكبرى لديكور ما [...] ولم يكن يتحــدث إلا عــن أشــياء تافهة. [...] و كان يزعم نسخ واقع سابق لوجوده في النص. لكنــه الآن يؤكــد وظيفتــه الإبداعية [...] إن كامل أهمية الصفحات الوصفية. أي مكان الإنسان في هذه الصفحات. لم تعد إذن: قائمة في الشيء الموصوف بل أصبحت كائنة في حركة الوصف ذاتها** "[2].

يتضح من هذا القول، أن و صف الجزئيات التي لا تبدو مهمة قد تخلق أشــياء مميــزة يتخيلها القارئ فتحفزه إلى الاستغراق في الشيء الموصوف و التفاعل معه و نقل الانطبــاع و الإحساس الذي أحس به الواصف " **في توصيل خبرته الحسية إلى القــارئ، و يجــب أن لا ترد تلك الانطباعات مبعثرة لا قوام لها بل يجب أن تشــكل نســقا معينــا تدعمــه تلــك التفصيلات و لا تحججه أو تحيطه بالغموض** "[3].

أما " **جان ريكاردو** " فيقيم علائق و صلات بين الوصف و المعنى على أن تلك الصور التي يمنحها الواصف على قدر معين من النسق تخضع للمعنى ، فانتباه الفــلاح يتــيح لنــا

[1])- ينظر محمد نجيب العمامي في الوصف، ص: 19
[2])- المرجع نفسه، ص: 20 .
[3])- هيام عثمان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر و التوزيع، عمان، دط، 2003 ، ص: 278.

أن نحدد المنظر الذي يقابله وهو الحصاد و الحقول - إذن: الإقرار للمعنى يبعث على تماسك الوصف – و هذا ما يوضحه المفهوم " **الوصف الخلاق سباق في اتجاه معاكس للمعنى ذلك أن المعنى الذي يبتعثه الوصف، يتطور و يتجه إلى فرض نفسه، و يجـــنح، و هـــو يغلـــق المنافذ على معنى أخر إلى أن يقود الحركة الوصفية** "[1].

وبناء على هذا يعمل الوصف على تشكيل إضافي للمعنى و بالتالي: يكـــون توضـــيحيا و تفسيريا، أما إذا كان الوصف واضح الدلالة أمكننا الاستغناء عن المعنى.

استنادا إلى ما سبق يتضح لزوم النظر إلى الوصف بأنه أساس بنـــاء عمليـــة تحويـــل المعنى في النص القصصي، يعمل على خلق إيقاع في القصـــة، ويتحـــول بنظـــر القـــارئ إلى الوسط المحيط، ويتيح له استراحة بعد مقطع حدثي، أي اشـــتغاله فـــي المحكـــي كليتـــه وليس مجرد إضافة تزيينية.

أما " **غريماص** " فيعرف الوصف بأنه " **في مستوى تنظيم التعبيـــر الكلامـــي يمكـــن أن يسمى الوصف مقطعا من الحيز النصي يقابل الحوار الذي هو حكاية أقـــوال و الســـرد الذي هو حكاية أعمال** "[2].

والمتمعن في هذا التعريف يجد أن " **غريماص** " انطلق من أن الوصف يسهم في إنتـــاج المعنى عن طريق المقاطع الوصفية التي تلعب دورا في إعطاء صورة للموصوف في مقابل وصف اللحظات فإنها تهيئ لفترة استعداد الشخوص للمناقشة والحوار على اعتبار الفرو قات الجوهرية الحاصلة بين المقاطع الحوارية للشخصيات التي تشكل انحصار المد الحدثي علـــى توقيف آلية السرد لتفسح المجال أمام تجلي الأوصاف المعتمدة من قبل السارد، ففي الجانـــب الآخر تتكشف آلية السرد لتبرز و باقتدار أحداث الشخصيات و أفعـــالهم، وهـــذا الحضـــور الامتيازي في علاقاته يهيئ الأرضية للسرد حتى أن الأديـــب الفرنســـي " **بوالـــو Nicolas Boaleau** " قال: " **كونوا شديدي الإيجاز إذا سردتم وشـــديدي الإطنـــاب إذا وصـــفتم** "[3]. وهذا يؤكد الأهمية المعرفية لعنصر الوصف الذي غدى جزءا لا يتجزأ من الرواية .

أما " **جيرار جينيت** " فبدوره يؤكد أن الوصف أداة لا يمكن الاستغناء عنها لأنها تســـهم في خلق جو مناسب للسرد قائلا: " **كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير – أصناف من التشخيص لأعمـــال أو أحـــداث تكـــون مـــا يصـــف بتحديـــد ســـردا**

[1])- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجثيم، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، دط، 1988، ص: 165 .
[2])- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 162
[3])- الغريد الشيخ: الأدب الهادف في روايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف و الترجمة، ط1، 2004 ، ص: 363.

(Narration) هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهــو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Description) "[1].

فالتقابل في هذا القول، بين السرد و الوصف يوحي بتصور وصف خالي من أي ســرد دون حدوث العكس لأن الأول " **الوصف** " أكثر حتمية من الثاني " **الســرد** " فــي تأسـيس قصة / رواية بل يركز فقط على الأشياء و الأشكال الخارجية التي من مميزاتهــا الحركــة على عكس السرد الذي تتمظهر مميزاته في الأعمال و الأفعال " **لأن الأمر يرجع دون شــك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد دون حركة، ولكن الحركة لا توجد دون الأشياء** "[2].

وهكذا فإننا نحصل على خطابين متمايزين ومتكاملين يشكل الوصــف أهــم الأشــكال التصويرية باعتباره تأملي يسهم في البناء السردي العملي للقصة.

يتضح مما سبق تقديمه، أن الوصف سلطان الروايــة العربيــة الحديثــة والمعاصــرة وهو حاضر بآلياته واستراتيجيات بنائه إضافة إلى أنه يمثل ملمحا من أبرز ملامح التجديــد وطريقة في التعبير غايتها المحاكاة، ويمثل المرئيات و اللامرئيات تمثــيلا حســيا، فأكــدت الدراسات على ذلك باعتبار النص الروائي بنية أولية عميقة متوفرة على بنية داخلية تــنظم طرق تشكله واشتغاله، لذلك كثف النقاد البحث في طرق بناء الخطاب الســردي وضــروب تألفه، لكنهم لم ينظروا للوصف في أثناء ذلك إلا باعتباره عنصرا جزئيا في خدمة الخطاب السردي.

فغالبا ما تضيع الحدود بين الوصفين، كما تضيع الحدود بين الوصف فــي حــد ذاتــه والسرد.

فالروائي يمزج الوصف والسرد باعتبار السرد هو الأسلوب الأعم و الأشمل للوصــف والذي يحتويه لأن الإبداع الروائي في الأصل يقوم على الســرد ممزوجــا ببقيــة التقنيــات كالحوار والوصف.

ثالثا: حدود التداخل بين السرد والوصف في الرواية

إذا كان التمثيل الأدبي المحدد بشكل من الأشكال يختلط بالسرد فــي معنــاه الواســع فإنــه لا يختزل إلى عناصر محض حكائية (المعنى الضيق) وما يجب القيام به حاليا هو النظر بعــين الإنصاف، داخل حقل القص في عينه، إلى تمييز لم يرد لا عند " **أفلاطون** " ولا عند " **أرســطو** "

---

[1])- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، دراسة تطبيقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، دت، ص:78- 79 .
[2])- المرجع نفسه ص: 79

الشيء الذي سيرسم حدا جديدا داخل المجال التمثيلي فكل سرد يتضمن أفعالا وأحـــداثا تشـــكلان السرد بمعناه الخاص ويتضمن من جهة أخرى عروضا لأشياء ولشخوص هي نتاج مـــا نـــدعوه اليوم الوصف " **فالتقابل بين السرد والوصف المشدد عليه من قبل التقليد المدرسي. لهـــو مـــن المميزات الكبرى لوعينا الأدبي ويتعلق الأمر هنا مع ذلك بتميز حديث العهد نسبيا وهو التميـــز الذي ينبغي يوما ما دراسة نشأته و تطوره في نظرية وممارسة الأدب وللوهلة الأولى لا يبـــدو أن هذا التمييز كان موجودا وجودا جد فعال قبل القرن 19 بحيث أن إدراج فقرات وصفية طويلة داخل جنس سردي نوعيا كالرواية يكشف بجلاء عن مصادر ومتطلبات الأسلوب** "[1].

إن الوصف باعتباره المهمة الرئيسية، يجعل من الجنس الإبداعي قائما عليـــه بامتيـــاز دون أن نلغي الطرف الأخر للمعادلة وهو سرد ولكن مع مراعاة ترتيب أولويات التواجد والأهمية على اعتبار أن الوصف موجود بقوة باصطلاح الفلاسفة أما السرد فموجود بالفعل .

وفي هذا الصدد يقول " **جيرار جينيت** ": " **يجوز من الناحية المبدئية طبعا تصور نصـــوص وصفية خالصة غايتها تمثيل الأشياء في حدود وجودها المكاني دون سواه، أي في غيـــر صـــلة بأي حدث. وفي انفصال تام عن البعد الزماني. بل إنه من السهل تصور وصف محض خـــالص من كل أثر سردي خال تماما من البعد الوصفي. وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول أن الوصـــف أكثر لزوما من السرد... لأن الوصف بلا سرد أسهل من السرد بلا وصف** "[2].

والاختلاف الذي يمكن تحديده بين السرد والوصف. يكمن فقط في محتوى كل منهما وعلاقته بالزمن. فاتصال السرد بالأفعال والأحداث يجعله أكثر ارتباطـــا بالمقولـــة الزمنيـــة، فـــي حـــين أن الوصف نظرا لخصوصيته اللازمنية – في القصة – يمكنه أن يتغلب على العنصر الزمني من خلال تواقت عرضه للأشياء و الشخصيات و الأماكن.

فالتكنيك الذي يعتمده القاص / الروائي هو التعامل بين تقنيتين أولهما تعتمد الإبطاء في تتبـــع الأحداث حرصا على التقاط كل التفاصيل حتى الصغيرة منها. وهذا ما يسميه " **جينيت** " بالوقفـــة الوصفية " Pause dexriptuie "[3].

أما التقنية الثانية فهي تثبيت للزمن في مكان معلوم أي تعليقه وتعطيله في الحكاية فبقدر ما يتسع حجم الخطاب تتسع حجم الموصوفات ولخصها " **جينيت** " في قولـــه: " **إن الســـرد يرتبط بالأفعال، فتحمل الأحداث على أنها محض تحقيق ويبرز بهذه الطريقة مظهر الحكاية الزمني والدرامي أما الوصف فلأنه على خلاف ذلك يتباطأ أمام الأشياء والكائنات باعتبار**

[1])- جيرار جينيت: حدود السرد، تر: بن عيسي بوحمالة (ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي)، ص: 75
[2])- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 165
[3])- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة ، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار الشرقية، تونس، ط1، 2003، ص: 154

تزامنها ولأنه يتناول التحقيقات كما لو كانت فرجة فإنه يبدو كما لو أنه يعلق سير الــزمن ويسهم في نشر الحكاية داخل الفضاء الروائي "[1] .

فما يميز الوصف أنه قابل للاتساع أي أنه ضرب من تداخل الأنظمة الوصفية المنظمــة ذات درجات مختلفة ونهايته ليست بالضرورية.

وهو خادم مطيع للسرد إلى درجة يستحيل الفصل بينهما. فالوصف نــافع للســرد، مطــور للحدث، مزين للنص الروائي ومكمل رئيسي أساسي لعملية إنتاج السرد. فلولا الوصف لمــا كان هناك سرد ولما كان انسجام منهجي في النص.

وهو موجود في جل أنواع النصوص القصصية وغيرها من ملحمة، حكايــة خرافيــة قصة قصيرة ورواية ويمكن أن يحتــل ضــمنها حيــزا كبيــرا جــدا وهــذا مــا يؤكــده " **بارون Baron** ": " **إن الوصف موجود في كل نوع من أنواع المصنفات. ولا يكاد يوجــد سبيل اجتنابه** "[2] وهو في مجال الأدب القصصي مشترك بين جــل الأجنــاس والأنــواع لأن القصة كيفما تكن إنما تتكون من أية أعمال " عن طريق السرد " وتمثيل أشياء وأمــاكن وشخصيات " عن طريق الوصف " وفي هذا المعنى قــال " **آدم** ":" **لا يمكــن أن تســتغني القصص عن الوصف وإن قل فذلك لوصف ما فيها من شخصيات وأجواء وأشياء** "[3].

تظهر أهمية الوصف أيضا من خلال تأثيره المخصوص في المستقبل باعتبار أنــه أداة التخيل والإيهام وفي هذا المعنى قال " **هامون Hamon** ": " **لا يمكن أن تستغني القصة عن الوصف لأنها تستمد منه قدرتها على الإيهام بالواقعية فالوصف فــي النهايــة أداة تمثيــل وطريقة تأثير خاص في المتقبل وهو إلى هذا وذاك وسيلة لخدمة المعنى** "[4].

يفهم من قول " **هامون Hamon** " أن الوصف صورة من صور الفكر تنشأ من خــلال الاتساق اللغوي وبدل أن يشير الواصف إلى شيء ما مجرد إشارة فإنــه يمكــن أن يجعــل هذا الشيء (مرئيا) وذلك من خلال عرض حي ذي حركة.

وصفوة القول إن الوصف تقنية لازمت مختلف أصناف القول البشري في لغة متكونــة من أفعال وأسماء ذات دلالات وصفية محققة أهداف تواصلية إفهامية أو تزيينية فنية ســبيلها التفســير والتوضــيح والإقنــاع. فالوصــف قــديم فــي الألــوان الشــعرية والنثريــة

---

1)- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت ، لبنان ط1، 2008، ص: 130-131

2)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 167

3)- المرجع نفسه، ص: 167

4)- المرجع نفسه، ص: 168

لكن تبلورت الدراسات التي بحثت في المجال حديثا مع عدد مـن النقـاد الغـربيين أمثـال " **آلان روب غرييه** "، " **جان ريكاردو** "، " **ميشال بوتور** "، " **جيرار جينيت** ".

قادهم في الاعتناء بالوصف " **فليب هامون** " الذي عد منظرا للوصف وواضع نظريته حتى قيل أنه " **أرسى قواعد الدراسة التاريخية والسيمولوجية** "[1] ونجـد أن أكثـر النقـاد يعتمدون قراءته للوصف واستنتاجاته صراحة وضمنا.

إضافة إلى " **جان ميشال آدام** " فجاءت محاولاته حـول جـدوى الوصـف ومـدى ضرورته. أما العرب فكانت نظرتهم في زمن متأخر.

أي: بعد الدراسات الغربية ضمن محاولات غير مكتملة. رغم أن أعلام البلاغة والنقـد العربيين في القديم قد مهدوا لمثل هذه الدراسات معتبرين أن الوصف أداة مهمة مـن أدوات الإنشاء الفني كما استحسنوه في حالات تحقيق الصـدق فـي التصـوير والإحاطـة معـا في الموصوف أكثر .

والواقع أن الوصف عنصر من العناصر المكونة للنص السردي الذي غالبا ما تهـيمن عليه اللغة التصويرية فيتعايش بذلك مع السرد في المقطوعة النصية الواحدة كما يؤكد ذلـك " **فليب هامون** " نافيا وضـع حـدود بينهمـا لقولـه: " **لـيس الوصـفي(Le descriptif) إذن منسوبا أكثر إلى الأشياء بالمقابلة مع الأعمال وليس هو منسوبا إلى الاسم أو الصـفة والسرد منسوب بالأحرى إلى الفعل بحسب تفريقات سطحية فيهـا شـيء مـن السـذاجة وهي التي غالبا ما تعرض هنا أو هناك ثم إنه إذا كان من المفيد أن نقابل بـين الوصـف والسرد لأسباب استكشافية في مرحلة أولى فإنهما يقتضيان دون شك أن نعتبرهما بالأحرى نمطين بنيويين يتفاعلان بصفة دائمة ثمة دائما نصيب مـن السـرد فيمـا هـو وصـفي والعكس صحيح وهذا يسوغ لنا رفض كل ترتيب أحادي للنمطـين الإثنـين كمـا يوجـب أن نعتبرهما نمطين متكاملين علينا أن ننشأهما بصفة نظرية أو وجهين نصيين من العبـث دون شك أن نبحث عن تجسيدات مثالية كاملة** "[2]. يبين " **هامون** " من خلال هذا الشـاهد تكامل الوصف والسرد في الخطاب القصصي.

[1])- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص: 104
[2])- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص : 157

ألاحظ في ختام ما قدمناه، التكامل المعرفي والتقني الذي يلازم آليتي الوصف والسـرد في العملية الإبداعية وأنه لا مناص للمبدع / الراوي من التقيد بينهما مع مراوحـة إبداعيـة في كيفية التناول غير أن الأكيد أن تقنية الوصف تتشابك علائقيا مع تقنيـة السـرد لينتجـا معا نصا إبداعيا يكون بمثابة الحاضنة الأم، لتواجه مختلف التقنيات السردية الأخرى.

ونستخلص أيضا أن توظيف هاتين التقنيتين ينبئ جيدا عن المخزون الفكري والمعرفـي الذي يمتاز به المبدع عن الآخر وأنهما شرط لازم لأي عملية إبداعية.

<u>خطة الفصل</u>: آليات الوصف في المجموعات القصصية عند " السعيد بوطاجين "

اللغة الواصفة عند « السعيد بوطاجين »

آليات الوصف في المجموعات القصصية :

1- التغريب: Familiarization

2- الحافز /أو التحفيز.

أ/ التحفيز التأليفي: Motivation compositionnelle

ب/ التحفيز الواقعي: Motivation realiste

جـ / التحفيز الجمالي: Motivation esthétique

3- التأطير.

4- التدرج.

5- التقابل.

6- الاستقصاء.

اللغة الواصفة عند « بوطاجين »:

ينطلق الحديث عن اللغة من الدرس اللساني والإشارة إلى ما قدمه " **دي سو سير** " ضمن ثنائية اللغة " **Langue** " والكلام " **Parole** " باعتبار الكلام متتالية من الكلمات تستعمل للتواصل اليومي بين الأفراد، أما اللغة فهي " **الانتقال من إنتاج الخطاب إلى دراسة خصوصياته ومميزاته، والتخلي عن النزعة المعيارية المتمثلة في فرض القواعد لتهتم برصد الواقع** "[(1)].

أي: أن القاص لا يستخدم اللغة بوصفها وسيلة للخطاب بل يعتني بها كونها غاية في ذاتها، وهي أثناء ذلك تقوم بإيصال الخطاب المعرفي المطلوب بمقولاته المتعددة من حيث هي " **مرآة تعكس الفكر أو وسيلة للتعبير عن الأفكار وتواصلها وتبادلها** "[(2)].

أما اللغة الواصفة فهي التي نتكلم فيها عن لغة المتن الحكائي سواء شرحا أو وصفا[(3)]، باعتبارهــا تتحــدث عن نفسهــا، وفي ذات الوقت تصبح موضوعــا وأداة للكــــلام لأنها " **تجسد مظهرا لسلوكها اللغوي يضارع مظهر اللغة الموضوع، وهي بهذا الشكل تشكل قضية لسانية** "[(4)].

وما تجدر الإشارة إليه أن تحليل النصوص الأدبية أو غير الأدبية تقتضي استعمال اللغة الواصفة التي تحوي اللغة الموضوع " المتن الحكائي ".

والملاحظ هنا أن اللغة الواصفة كحضور تتقدم لتحتل مركز أساسي في النص الروائي أي أنها " **بحد ذاتها تصبح بؤرة أساسية من بؤر النص وليست خادمة فقط – لمقولات النص – فهي إلى جانب دورها الإخباري لإيصال مقولات النص إلى القارئ – الدارس – فإنها بذاتها تحتل موقعا جماليا خاصا** "[(5)].

وهو المنحى الذي خط به " **السعيد بوطاجين** " مجموعاته القصصية المعبرة عن رؤية الذات، وهموم الشعب بأكمله، وبأشكاله وتناقضاته وهواجسه عبر تجربته الفنية والفكرية التي مالت إلى التلميح في لغتها الشعرية المنبثقة من الداخلي والمعبرة عن خفايا النفس

---

[1])- محمد سالم محمد الأمين الطالبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة - بحث في بلاغة النقد المعاصر - دار الكتاب الجديد المتحدث، لبنان، ط1، جوان 2008، ص:08.

2)- محمد عبد المنعم خفاجي: عبقرية الإبداع الأدبي أسبابه وظواهره، دار الوفاء لدينا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2002، ص:30.

3)- رولان بارت: درجة الصف للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الشركة المغاربية للناشرين المتحدث، الرباط، المغرب، ط1، 1980، ص:16.

4)- رومان جاكبسون: أبحاث في اللسانيات العامة، ص:69 .

5)- عبد الله رضوان: البنى السردية (2) ، نقد الرواية، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2003، ص:422.

في مواجهاتها للواقع، فلجأ القاص إلى توظيف الرمز للتعبير عن التغيرات الحاصلة في المجتمع، كما وظف اللغة بإمكانياتها.

الخارقة للتعبير عن الواقع، وتصف " **جوليا كريستيفا** " علاقة الواقع باللغة في قولها: " **أن اللغة تمثل أحداث الواقع وترمز إليها إذ تسويها** "(1).

وبما أن اللغة وسيلة يفصح بها القاص عن نواياه ويبلغ بها أفكاره فإنها تأخذ القارئ إلى دلالات لا تنتهي، ولا تأخذ نسقا واحدا بل تنطوي على إشارات فكرية عميقة تستمد طاقاتها الشعرية من انحراف عناصرها وترى " **نبيلة إبراهيم** ": " **أن لغة القصة إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضي واقعا معاشا ويمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات كما أنها تحمل الإشاعات الفكرية والعاطفية** "(2).

وهذا ما جسده " **بوطاجين** " في قصة " **وللضفادع حكمة** " قائلا: " **ولما بقيت له ورقة واحدة، مررها من اليد اليمنى إلى اليسرى نفشها وهم بإلقائها في المستنقع، غير أنه سواها من جديد، تأملها بحنو وراح ينشد: أنا باللحم لأفواهكم، وأنتم بالنار لعيني، على الباطل قام صوابكم، وأنا الحياء يغويني، رماد وليل وراءكم قدامكم الأرض تعاني، مشيت لبلاد الكفر ورأيت السماء العالية تعز نجومها، والبلاد الغالية تذل همومها، طالت الغربة، وإلى وطني جئت، لقيت الخلائق تصلي لذنوبها، استغفرت العزيز وبالحكمة ناديت، هذي البلاد من حق الكريم يخونها** "(3).

استثمر القاص ضمن النص السابق اللغة بشكل يأخذ نسقا مختلفا، يتشكل ويتنوع متجاوزا النمط المعياري تارة، ومسايرا له أخرى، إذ تنطوي على إشارات فكرية عميقة في كثير من الأحيان، تستمد طاقاتها الشعرية من انحراف عناصرها، وهي بهذا تؤدي وظيفتها التواصلية – حيث يقول " **سارتر** ": " **إن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء، فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة إذا ما تروق في ذاتها، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو بعض المبادئ** "(4).

---

1)- صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة1، 1993، ص: 101.

2)- نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص: 32.

3)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، دار أسامة للطباعة والنشر، ط2، 2009، ص:109.

4)- جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، دط، 1984، ص:16.

وهذا ما حرص عليه " **بوطاجين** " في قصته " **مغارة الحمقى** " التي تنهل من الأسطوري في مضمونها باعتباره وجه من أوجه الواقع الثقافي، مرتبط بالواقع في أولوياته، أبطالها كائنات خارقة يستمر ذكرها عبر العصور، ويتم استحضارها لمقاربة الواقع بمضامينها تشبيها وقياسا، ومن خلال تقصي للفضاءات الحاملة لإشارات أسطورية وجدت الكثير من الخيال والخرافــة يقول " **بوطاجين** ": " **نشيد بلد نسميه مغارة الحمقى، نكتب له راية ونشيدا يثبت غير آبه بفصول أحد، لا بالإنشاء ولا بالشتاء...**

وقف أحمد الكافر لصق النافذة المطلة على مدينة الفحم والدياثة.

كانت الحياة خارجة منها إلى أصقاع أخرى – مدينة الأشباح التي لا تعرف قدر الأنهار – ماذا ينتظر منها؟

لاشيء أيها الغريب – ينتظر صفحة على عشرة كتقييم أولي إلى أن تصل إلى البقية، وقال المنطق خطأ الأخطاء.

أخيرا الأقســام والطاولات والسبورة والمكنسة والمقلمة بأنه أصبح حشوا من فرط القراءة "[1].

فهذه التجربة فيما يحكيه هذا النص مبينة على الغريب في اللغة والشخصية والزمان والمكان وهو لا يبوح بسره ولا يكشف عن خفاياه، تاركا الفرصة للقارئ الذي يجتهد في إعادة تشكيل النص من جديد " **ومادام الكلام يخفي ويعلن ويحجب ويكشف، فإنه جوهريا لضرورة ملتبس مبهم ومبني على تناقص أساسي** "[2].

وهذا ما جسده الملفوظ الآتي: " **هاهو الشارع الرئيسي المزدان بالفوانيس مثل – عروس، عمال مهرة يخيطون رصيفا أجريت له عملية جراحية فاشلة، لماذا؟ سألت لينبش ثانية وما ذنبه؟ هكذا نقضي على الوقت، وفي زاوية أخرى أبصرتهم يستبدلون عمودا بعمود مماثل ولما سألت عابرا شاسعا وقورا ربت على ذيله وأدار رأسه ن وبعد هنيهة علق بكبرياء: " لا تسأل عن الشبب، يبدو أنك لشت آدميا متشلحا. بمنطق الصمت، أو أنك قدمت من شماء أخرى الشلام عليكم ".**

(كذا)

" **وعليكم الشلام، وشلى الله على شيدنا محمد خاتم المرشلين** "[3].

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي و أنتم، دار أسامة للطباعة والنشر، ط2، 2009، ص : 69 - 72 .
2)- عبد الفتاح كليطو: الحكاية و التأويل – دراسات في السرد العربي – دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط2 ، 1999، ص: 41 .
3)- السعيد بوطاجين: اللغة عليكم جميعا، ص: 18 * استبدل القاص حرف السين بالشين لمجاراة لغة شخصياته.

فهاته الجرأة في كسر النمطي على مستوى " **اللغة والشخصيات والأحداث** " التي تعكس ثقافتنا وتفرض على الشخصية أن تتكلـم بلهجتها العامية " **اللغة الواقعية المفترضة للشخصيات** " تأسر القارئ منذ لقاءه الأول معها لذا عمد المبدع إلى خلق لغته وابتكار أسلوبه الذي حاول من خلاله الانقلاب عن القيود اللغوية المعروفة، وهو لا ينحرج من توظيف اللغة العامية لما فيها من قدرة على التعبير تكمن في اختيار الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا[1]، مما يجعل المبدع يلون في تعبيراته، وينوع في توظيفاته ليخرج عمله لوحة فنية سحرها اللغة.

لينتقل إلى تقنية الحوار التي تسمح بالتخلص من جمود الأسلوب الأدبي من خلال استخدام ألفاظ وصيغ نحوية وتعابير مستفادة من اللغة الحية، ويعمل على تقوية أو إضعاف أو كشف التعاطف بين الشخصيات، وهو في نسيجه اللغوي الرافض للاختلاسات المختلفة وراء الإصلاح المزيف فقوله: " **ولما سألت عابر شاسعا وقورا ربت على ذيله وأدار رأسه**" أو قوله: " **عمال مهرة يخيطون رصيفا أجريت له عملية جراحية فاشلة** " حيث تخالف الواقع في كون الخياطة تتم على مستوى الثوب الممزق، والعملية الجراحية للإنسان المريض، فهذا البعد الاستعاري المنحرف باللغة الواصفة التي لا علاقة تربط فيها بين الصفة والموصوف، وكذلك بين الفعل الإنساني (**ربت**) والعضو الحيواني (**الذيل**)، حيث استعار الإنسان وصفا حيوانيا يخرجه عن جنس البشر، إضافة إلى استبدال حرف (**الشين**) بحرف (**السين**) والذي مثل نقلة لغوية ورؤية انفعالية ودلالية وجمالية في خلق عالم المعقول من اللامعقول والممكن من اللاممكن.

ويظهر الانزياح في النص القصصي على مستويات متعددة كاستثمار القرآن الكريم، مدعما نصه بهذا التنويع للتعبير عن موقف أو بلوغ هدف في عالمه المتخيل، الذي لا يعمل على نقله كما هو بل يعيد تأسيسه وتركيبه وفقا لخياله وقدرته على التركيب والبناء متجاوزا المألوف من الألفاظ لأن: " **الإحساس الجمالي بنص أدبي ما... تذوقه... يعني أن المتلقي قد تجاوز مجرد إدراك معناه عن مجرد الإحاطة بجزئياته وفهم مفرداته وأنماطه اللغوية... ووصل به الأمر إلى حد توهج الخيال** "[2].

---

1)- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص: 106.

2)- محمد راتب الحلاق: النص والممانعة ، مقاربة نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000، ص: 53 .

ويمثل لذلك " **هل أتاك حديث النافذة؟ تقول لي رأيتكما في المنام تؤلفان مغارة صغيرة في إحدى زوايا قاعة العلماء – فانظر ماذا تريان** "(1).

نجد أن القاص وظف آيتين كريمتين ضمن هذه العبارات، فالأولى مقتبسة من سورة " **الغاشية** " في قوله تعالى: « **هل أتاك حديث الغاشية** » **(سورة الغاشية الآية 1)**.

أما الثانية فوردت في صورة " **الصافات** " أثناء رؤية سيدنا إبراهيم في المنام أنه يذبح ابنه إسماعيل في قوله تعالى: « **فلما بلغ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبتي افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين** » **(الآيات 101 – 102)**.

فالعلاقة بين الآيتين وبين ما سبق من أحداث في القصة هي علاقة تشابه بين المغارة والذبح وبين إبداء الرأي في الأخير. وفي هذه الحالة تصور القصة نموذجا من نماذج الانقسام و التشتت بين أفراد المجتمع الواحد " بين المثقف والسلطة " في صورة واقع مزري بغيض، حقير ورث، أبى القاص أن يبوح بسره تاركا الفرصة للقارئ من خلال المرجعيات المختلفة بين نصوص قرآنية وأخرى صوفية تحفز القارئ وتجعله يبحث عن الدلالات والتأويل عن طريق إعادة تشكيل النص من جديد.

وفي موضع آخر يقول: " **ما هذا؟ تساءلت عالمة بعد لأي**"(2).

فما يستوقف المتلقي في هذه العبارة الإيمان بالمعنى المخالف إذ نتحسس سخرية وتشريحا لوضع قائم ولا مجال للتفكير حتى في تشفيره، فهذا الأسلوب مبطن باستهزاء وافتقار لأنماط هذه الشخصيات المتحاورة. فلعبة الكتابة عند القاص مست النص على جميع مستوياته.

وما تميزت به كثرة الإيماءات والإشارات والتلميحات في كل عبارة وكل ملفوظ يسعى من خلاله إلى إعلان صراحة مؤداها أن ثمة تلازم وصراع بين الخير والشر وما سعى الساعين إلا أن ترجح كفة أحدهما على الآخر.

ومن بين الأمثال التي استخدمها القاص " **علمناهم الصلاة فهربوا بالسجادة** "(3)، فهذا القول عائد إلى وصف الحال التي يعيشها شخص " **عبد الوالو** " وأمثاله من المثقفين الذين حاولوا توعية المجتمع عن طريق العلم والثقافة حتى يتحرروا من قهر السلطة،

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص : 60.
2)- المصدر نفسه، ص: 65.
3) المصدر نفسه، ص: 70.

وما إن أضاءوا لهم الجوانب المظلمة والمعتمة، أصبحوا لا يولون أهمية لهؤلاء المثقفين، ولمحاضراتهم والأكثر من هذا أنهم لا يلقون عليهم حتى التحية.

وملخص هذا القول أن من تعلم شيئا عن أستاذه أصبح سيدا عليه، وقد وظف القاص مثلا شعبيا آخر يعزز فكرة التعاون والتآخي في المجتمع الرافض لهاته الأفكار قائلا: " **أنا أحفر قبر أمه وهو هارب بالفاس**"(1).

وهنا تكمن جمالية اللغة عنده والتي تعلن عن قدرة القاص في صنع بنية روائية متماسكة " **عبر لغة سردية بسيطة بعيدة عن اللغة الشعرية التي باتت سائدة في التجربة الروائية العربية الجديدة وهي لغة ببساطتها تظل قادرة على إيصال مرادها** "(2).

تشكل اللغة أداة كل خطاب أدبي وأي تغيير يصيبها " **يسهم في تطور المرسل والمستقبل معا للخطاب الأدبي الذي أساسه تسيح اللغة ونشاطها وتفاعلها** "(3).

حاول القاص من خلال مجموعاته القصصية " **مغارة الحمقى** "، " المثقف جدا " و" **علامة تعجب خالدة** " فضح مجمل الأنساق الثقافية التي ينطوي عليها المجتمع، ومن ثم محاولة تجاوز هذه المظاهر السالبة، واستبدالها بما هو ذا جدوى وفعالية وفائدة. الشيء الذي ينجم عنه نوعا من الجلد الذاتي أو الاعتراف بالخطأ أمام ما يعتري الذات من مثالي ونقائص، الأمر الذي حدى بالمجتمع إلى ارتياد مناطق الظل والسلبية، وهو بهذا الأسلوب المتكئ على الاستعارات والساخـــر في الوقت نفســـه بلغة تحمل داخلها كل معاني التذمر لكن " **السخرية هنا مبررة لها دوافعها التي تمنحها فجاجة الواقع المعيش الذي لا تستطيع التعامل معه إلا بعد أن نسخر منه أولا** "(4).

وهي لغة استطاعت أن تحلق بالقارئ في متاهات المجهول وأن تشتت فهمه لدلالات النص عبر وصفها، وسردها، وتشبيهها، واستعاراتها معتمدة أسلوب المشهد عبر تقنية التحاور، ومن مجمل المشاهد يتشكل النص القصصي من خلال تشابك الأحداث وتوظيف الواقع محور الربط بين محمل الأجزاء القصصية.

بناء على هذا الوضع مثلث الشكلانية الروسية القاعدة الأساسية التي نبهت إلى أهمية النص الأدبي في حد ذاته، من خلال " **جاكوبسون** " إلى جانب " **إيخنباوم** "

---

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 85 .
2)- عبد الله رضوان: البنى السردية، ص: 279.
3)- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،عالم المعرفة، الكويت، دط،1998، ص: 123.
4)- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، دط، ص:63.

اللذان رسما حدود هذا المنهج كعلم أدبي مستقل وملموس مطبقين بعض المبادئ الإجرائية التي تميزت بالتحول، وفي هذا الصدد نجده يقول: " **فنحن لا تميزنا الشكلانية كنظرية جمالية، ولا المنهجية التي تمثل نظاما علميا محددا، لكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل، انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، فهدفنا الوحيد الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي بما هو كذلك** "[(1)].

ومعنى ذلك إن اللغة تمثل الأداة الإجرائية التي تكمن فيها الأدبية وفق المنهج المتبع ووفق النظرية الفكرية التي تحدد معالم هذا المنهج ضمن مجموعة من المقولات لتوضيح أهدافهم، غير أن الوقوف على مسالة قابلية النص للتحول وقدرة المنهج على التحكم في علائقه المعقدة والتي تتطلب تحليلا دقيقا حتى تقف على الجوانب الغامضة في العمل الأدبي لكشف مواطن الإبداع والجمال فيه – وذلك لــ " **أن الشكلانيين كانوا قد ضمنوا مفهوم الشكل معنى التكامل، ومزجوه لذلك بصورة العمل الفني في وحدته إلى درجة أن هذا المفهوم لم يعد يتطلب أي مقابلة إلا بالنسبة لأشكال شخصية ذات صفة جمالية** "[(2)].

مما يعني أن الأدب عبارة عن أعمال ترتبط بعلاقة شكلية لا يمكن تفسيرها إلا في ضوء أعمال أخـــرى يحكمها التكامل المنهجي الـــذي يسعى إليه كل منهج منذ ظهـــوره لأن " **وحدة الأثر الأدبي ليست كيانا تناظريا مغلقا، بل تكاملا ديناميكي له جريانه الخاص إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة، إنما بعلاقة الترابط والتكامل الديناميكية** "[(3)].

فيصبح التكامل ميزة تتحكم في بنية الشكل الأدبي وتتعلق به لدرجة أن الشكل أصبح يمثل المبنى والمعنى والتركيب والدلالة، أي: أن الأثر الأدبي يتطلب نظاما كليا متكاملا ومتناسقا يربط العلوم بعضها ببعض ومن ثم يفسر العالم والوجود[(4)].

يتضح مما سبق أن الشكلانيين الروس صاغوا جملة من المفاهيم الأدبية التي تمحورت أبحاثهم حولها حتى تساعدهم على اكتشاف طريقة تقديم الظواهر الأدبية نذكر منها:

---

1)- بوريس ايخنباوم: نظرية المنهج الشكلي ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المغربيين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1،1965، ص:31.
2)- المصدر نفسه، ص:59.
3)- تينيانوف يوري: مفهوم البناء ضمن نصوص الشكلانيين الروس، ص:75 .
4)- ميجان رويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000، ص: 13.

1- التغريب: Familiarization

يقدم لنا " **شلوفيسكي** " مصطلح الإغراب بأنه " **نعت الشيء باسم غير عادي** "[(1)].

أي أنه قائم أساسا على الوصف بواسطة اللغة لإحداث خلخلة في التوقع المألوف، وهو مقارب لمفهوم " **كسر الألفة ostranenie وتغيير طريقة التلقي، أي: تقديم صيغ عسيرة التلقي صيغ غير معتادة وغير واضحة**"[(2)] وإدراجها داخل العمل، الأدبي لتخرجه عن الأمور المألوفة و المتوقعة من قبل متلقي الأعمال الإبداعية من خلال " **زحزحة ظواهر الحياة، التي هي موضوع الفن، من سياقها الآلي، ويجب تحويرها باستخدام التقنيات الفنية (...) تقنيات لغوية بالأساس**"[(3)].

ويتعلق التركيز في كسر الألفة بالنصوص الشعرية أما الأعمال الأدبية التي لا تتكسر ألفتها بواسطة التقنيات اللغوية مثل النصوص الفنية السردية فتتكسر وفقا " **لشلوفسكي** " " **مع الأحداث و الوقائع المتمثلة فيها** "[(4)].

لأن تقنيات خرق المألوف في النصوص السردية تستمدها من عالمها الداخلي في حين تستمد النصوص الشعرية تقنياتها اللغوية التي تتكسر بما ألفتها مع اللغة من " **طبقات الصوت ففي التلفظات العلمية، ينبني الصوت وكأنه مجرد خادم للمعني ينبني بطريقة مصقولة لا نتوء فيها** "[(5)].

ولما أراد هؤلاء الشكليون خوض غمار تجربة تطبيقية لهاته المبادئ التي صاغوها وحددوها نظريا واجهتهم جملة من الصعوبات فرغم أن نقادها قد اشتركوا في انطلاقة الفرضية الواحدة وهي البحث عن الخصوصية الأدبية إلا أنهم استعانوا بنماذج شارحة من علوم أخرى[(6)]. وهذا ليس معناه أن الشكلانية الروسية فشلت في تحقيق ما قصدت إليه، إلا أن النزاعات الفردية التي ينادي فيها كل فرد بمبادئه الخاصة وما أفرزته كان حائلا في تحقيق التكامل المنهجي.

---

1)- توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص:75.
2)- بيترستاينر: المدرسة الشكلانية الروسية ضمن موسوعة كمبيدج في النقد الأدبي تر: خيري دومة، ص:33 .
3)- المصدر نفسه، ص:43 .
4)- المصدر نفسه، ص:43-44.
5)- المصدر نفسه، ص:49 .
6)- المصدر نفسه، ص:41 .

وقد تم اختيار قصة **(مغارة الحمقى)** كعينة للدراسة نظرا لما اشتملت عليه من إنزياحات أسلوبية نحت منحى عبثيا تخيليا يأخذ من الواقع بقدر ما يحلق في سماء الخيال والمجاز متجاوزا المألوف من الألفاظ.

وهذا ما دفع بالقارئ أو الناقد إلى التخلص من جمود العادة إلى حركية الخيال والأسطورة، كقول القاص " **اتكأت على السرير وقلت للطفولة ها أنت ها هنا. ها! كبر الطفل الهش وأصبح يدخن كثيرا، يعيش أعراس الفحم وفي أعماقه القصية يتلألأ رجل من زجاج، من وهج آت من الضيعة القديمة حاملا ما سقته الوالدة بألم كانت حكاية بحجم عقد من الضوء المعلق في تلال القلب. قلبي أنا** "[1].

يتضح من هذا القول أن الميزة الفنية في الأدب هي معارضة لما هو مألوف ويومي بل تجريد الأشياء من طابعها المرجعي وشحنها بطابع جديد يجعلها ترقى إلى المستوى الفني.ويصف " **شلوفسكي** " الأسلوب الأدبي في هذه العبارات: " **فالأشياء لدى الشعراء تنتفض خالعة أسماءها القديمة، حاملة معنى إضافيا إلى جانب الاسم الجديد، إن الشاعر يستعمل الصور والمجازات، لصياغة التشبيهات، فهو يدعو النار، مثلا وردة حمراء... هكذا يحقق الشاعر تنقلا دلاليا إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها ثم يحمله بمساعدة كلمات أخرى(...) متوالية دلالية مختلفة، إننا نشعر بالجديد عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة، والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد** "[2].

إن الذي يهمنا من هذا القول هو التحول الذي يحدثه القاص في اللغة، إذ يجد القارئ نفسه أمام لغة متمردة على المعايير الكتابية المعروفة، لغة مشوشة لذهنية القارئ وتوقعاته إذ ينتقل عبر الهزل للتعبير عن ثورة المبدع، وغضبه من الممارسات السلبية المتكررة في الواقع ومن الخطابات الوضعية التي تشكل ذلك " **وقف أحمد الكافر لصق النافذة المطلة على مدينة الفحم والدياثة. كانت الحياة الخارجة منها إلى أصقاع آخر. مدينة الأشباح التي لا تعرف قدر الأنهار، لا تعرف معزوفة التفاح على أهداب الأشعار الهادئة، ماذا ينتظر منها؟ لاشيء أيها الغريب. تنتظر صفعة على عشرة كتقييم أولي إلى أن تصل البقية، قال المنطق. قال المنطق: " خطأ الأخطاء. لا سياق لك هنا. أنت مجرد لفظة أعجمية في سوق الرذيلة. كأنك حرثت البحر، وغرست ماء زلالا** "[3].

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص:26.
2)- توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن نصوص الشكلانيين الروس، ص:137 .
3)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص:61-62.

يتضح من هذا الملفوظ أن القاص يتدخل في كوامن الشخصية بحيث يصورها تصويرا دقيقا عبر لغة وصفية تستعين بالمجاز الإستعاري لتوصل المعنى بشكل مكثف ليشمل بنية القصة بأكملها، هي لغة تحمل داخل أمشاج الفعل التخيلي تصورا خاصا لتقنية الكتابة المشهدية عبر شخصيات متمردة حينا وعابثة أحيانا أخرى، حتى في أسمائها المشحونة والمثقلة بدلالات نشعر بها وقد نعجز عن الإفصاح عنها، هاته الشخصيات التي عبر عنها الوصف من مسمياتها قبل التوغل في قراءة مغالق مكنوناتها محققا بذلك مقولة " **المبدع الحق هو من: يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوف** "[(1)].

فقد وصف القاص البلدة الجديدة " **بالمغارة** " والتي كثيرا ما اعتكف فيها الفلاسفة والمثقفين والأدباء وأهل الحكمة هروبا من منطق الرذيلة والفساد، والاختلاسات المختفية وراء الإصلاح المزيف أما الشخصيات ذات الطابع الوصفي بملفوظ " **الحمقى** " وهم " **الأشباح** "، فهذا توظيف لشخصيات أسطورية خرافية بأسماء لا يعرفها الواقع، متفق على أنها مخيفة ترمز للترهيب إضافة إلى هذا مشاركة اللامعقول في الربط بين اللفظة والأخرى، كتحرير الحدث حيث نسب فعل التحدث للجدران والطاولات والأقسام، وهذا ما تميزت به جرأة النصوص عند " **بوطاجين** " التي تنهل من عمق المأساة الاجتماعية والسياسية والثقافية، أزمة هاجسها مجموعة من المثقفين الجزائريين عاشوا الواقع وعايشوا سنوات الرعب والخوف والاغتراب، فانعكس هذا على أدبهم ولغتهم وموضوعاتهم.

هذه اللغة التي انتابتها تطورات مكثفة سواء تعلق الأمر بالتركيب الصوتي على المستوى الكلمة، أو المستوى التركيبي للجملة، حيث اعتمد على تركيب مفردات لا تلتقي في العرف اللغوي أي: إسناد لفظ إلى ما لا ينبغي أن يسند إليه، كقول القاص: " **فكر البحر مرة أخرى: هل يذهب بمفرده أم يأخذ معه قافلة من المرجان والأصداف والرمل والطحالب والحيتان الصغيرة وتمساحا؟.**

كان متمردا وخائفا من الغيث واليابسة. هو الذي ألف الرطوبة.

هل يأخذ معه سحابة تقيه أشعة الشمس؟.

" **لا فضـــل أن ينتقـــل وحيدا وإذا أحس بالحر، سيكتب موجة تأتيه بنسمة يستحم بها وفيها**"[(2)].

---

1)- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص:120.
2)- السعيد بوطاجين: تاكسنة- بداية الزعتر آخر جنة- ، دار أسامة للنشر والتوزيع، ص:70-71.

فالقارئ للنص السابق تأسره اللغة منذ لقائه الأول بها فهي جانحة نحو الخيال متسمة بالحركة، نابضة بالرموز والإيحاءات، حيث البحر يفكر، يخاف ويتردد من الغيث واليابسة كذلك يأخذ سحابة تقيه من أشعة الشمس وغيرها من العبارات المنفلتة من قيود التعبير الكلاسيكية، فقد يدل البحر كفضاء للحياة والموت، للذاكرة والنسيان معا، كذلك للحرية والتعبير، والخروج من قوقعة الواقع وكل ما يحيط به ويعطل فاعلية الحركة فيه، أما السحابة فهي الغشاء الذي يغطي كل أساليب الفساد الفكري والاجتماعي والسياسي والنفسي وغيره من المجالات التي تمثل رؤية رمزية للواقع انبثقت من صيرورة التمزق والمحنة والهيمنة، ولأن النص عند " **بوطاجين** " مبني على الغريب في اللغة والشخصيات والزمان والمكان باعتباره " **رسالة ناجمة عن نظام معين من الرموز والمفاهيم والشفرات** "[1] الذي يمنح الفرصة للقارئ كي يجتهد في إعادة تأويل النص من جديد مثلما جسدته قصة " **يقول لكم عبد الوالو** ": " **عندما وصل عبد الوالو إلى زقاق السياسيين الكبار استبشر، تمنى أن لا يلتقي أي احد من معارفه، أسرع الخطى لئلا يبصر، تظاهر بالنظر إلى الواجهات مختلف العطور المستوردة والحمص المستورد والشر المحلي الذي كلف خزائن الدولة ملايير لكنه شر ممتاز، الحق يقال، منعه السياسيون المحتكون بمهارة بحيث يتعذر تقليده. يشاع في مفرغة النفايات انه الصناعة الوحيدة التي عرفت نجاحا حير الإنس والجن والدواب والفلفل الأسود الذي احمر من شدة الخجل واللص** "[2] فهذا الملفوظ يختلف عن تركيبة الكلام العادي وقد استند فيه " **بوطاجين** " إلى جملة من المرجعيات التي أسهمت في بلوغ حكم ما، وهو يؤسس لما يعرف بالعدول والانزياح عن اللغة العادية والخروج عن النمط المألوف ليخلق فضاء لغويا خاصا.

فالسيد " **عبد الوالو** " يمثل الشخص الفاقد لكل شيء كذلك العدم رغم انه ينتمي إلى طبقة المسؤولين، إلا أنه رافض لذلك لأن المحيط أشياء مضطربة وحرجة، إضافة إلى هذا إسناد صفة (الخجل) إلى ما ليس له وهو (الفلفل الأسود) فيجمع القاص بين المادي و المعنوي منطلقا من رؤية " **تودوروف** " في أن " **الأدب يستخدم الصور البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى الصرف** "[3]، وهو بالتالي يبرر انحراف لغة القصة و صورها بشكل يدهش

1)- محمد سليمان الزيات: النسق والدلالة- دراسات نقدية في النص الروائي- منشورات المركز العلمي للدراسات، ط1، 2000، ص:61.
2)- السعيد بوطاجين: تاكسنة- بداية الزعتر آخر جنة- ، ص:95.
3)- عثماني الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1،1990، ص: 22 .

القارئ ويشتت فهمه، فيعيد قراءتها مرات عديدة حتى يتوصل لدلالات النص المشحونة بالإحباط والسخرية.

والملاحظ: أن اللغة كحضور تتقدم لتحتل مركزا أساسيا في النص الروائي ذاته " **أي أن اللغة بحد ذاتها تصبح بؤرة أساسيا من بؤر النص، وليست خادمة فقط للنص- لمقولات النص- فهي إلى جانب دورها الإخباري لإيصال مقولات النص إلى القارئ – الدارس – فإنها بذاتها تحتل موقعا جماليا خاصا** "[1] أي: أن اللغة أداة كل خطاب أدبي، وهي أثناء ذالك تقوم بإيصال الخطاب المعرفي المطلوب بمقولاته المتعددة.

2- الحافز /أو التحفيز:

تعد آلية التحفيز من الأدوات الإجرائية التي طورت نظرية الرواية، والتي عنيت باهتمام بالغ من طرف مجموعة من النقاد " **كشلوفسكي** " و " **بوريس إيخنباوم** " فالحوافز مجموعة الأحداث التي تحرك القصة إلى غايتها تتمظهر في الصياغة اللغوية على شكل وصف لفعل ما، أو صفة تشترك فيها البنية السردية، وتهدف إلى توضيح المظاهر الفنية، والجمالية للعمل الأدبي باعتبار نظام الحوافز يشكل نظام هذا العمل.

وهنا يفسر توماشفسكي مدى قدرة الحوافز على الربط العضوي بين أجزاء العمل الأدبي، وقد قام بتمييز ثلاثة أصناف من التحفيز:

أ/التحفيز التأليفي: Motivation compositionnelle

يندرج هذا النوع من التحفيز ضمن مبدأ اقتصاد وصلاحية الحوافز المستقلة التي تهدف إلى وصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ والمؤنثات **Les accessoire** أو أفعال الشخصيات " **المراحل** "[2].

بناءا على ذلك يقدم لنا الوصف "**جينيريك**" للحدث أو الحالة أو هيئة الشخصية عن طريق وضع مجموعة من المؤشرات في بداية القصة / الرواية، وقد تكون تفاصيل صغيرة لا نعطيها أهمية لكن في النهاية تكون تلك المحفزات مسببات الحل ولا يمكن أن تخلو منها أي رواية لأنها تملأ الفراغات الموجودة في ثنايا الخطاب الروائي، كما هو الشأن بالنسبة للشخصية التي يصفها الراوي في مطلع قصة " **تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة-** ":

---

1)- رضوان عبد الله: البنى السردية(2)، ص: 422.

2)- توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن نصوص الشكلانيين الروس ، ص: 193.

" كان يدب في شوارع دمشق محنى الذاكرة. لقد فاضت وما عادت تستوعب الأشكال والعلامات وعاء ودعاء ثم حفلا زنجيا وقيامة.قيامة كبيرة يعسس و ضباط صف و علم خافق و ما يشبه الاستعارة. كذلك نصورها في تلك الآونة، خلَط ملط، و كانت أزقة دمشق الآمنة تخفف عنه ما تيسر من الأفكار الحزينة التي جاء بها من هناك، من مدن القصدير و الفضلات من أولئك و من الدياثة، الدياثة العامة "[1].

فالمتتبع للملفوظات السابقة يجدها تمهد للوصف بوضع ديكور له يضعنا في خضم الأحداث، ويكشف انه وصف لشخصية محورية في القصة " **محنى الذاكرة** " حيث يربط بين الصفة والفعل الممارس من قبل الشخصية التي فرض عليها السياق تلك السلوكات أو الصفات، كما نجد أن هذا التحفيز جاء عن طريق التقابل بين حالتين أو موقفين تجليا في ذاكرة الشخصية المحورية " **محنى الذاكرة** ".

فالمشكلة مع الذاكرة التي لم تتفجر في منبعها، فكان لأمن دمشق دور كبير في انتعاش ذاكرة – محنى – لأن غياب الأمن من غياب الفكر، إضافة إلى تشرد التفكير و انكماش الذاكرة التي وجدت حلا لآلامها و مآلها في دمشق لقول القاص: " **أحب هذه المدينة اشعر أني أمشي في أزقة من العلامات الممتلئة بالإيحالات.**

دمشق ليست من الاسمنت و القصدير، ليست الحجارة الجافة التي تركل الرأس.

دمشق مدينة من الضوء و الذاكرة "[2].

فالقاص يقدم لنا تحفيزا تقابليا بين ما كانت و ما أصبحت فيه تلك الذاكرة التي تتقد بماض أليم استطاعت دمشق الفكاك منه بأمنها و استقرارها، استطاعت أن تحوله من كدر إلى انبساط و راحة. ويرجع اختيار بوطاجين هذه البلدة لما تتصف به ليرى من خلالها ذاته و بلدته تاكسنة التي كثفت التصاقه بذاكرة أضحت هاجسه الأوحد إطفاء جذوتها.

فهذا النوع من التحفيز ينشط الفعل الوصفي كما يحدث انسجام و باقي الملفوظات التي تساهم في بناء الخطاب.

ب/التحفيز الواقعي: Motivation realiste

يهتم هذا النوع من التحفيز بالمادة المبثوثة في ثنايا المتن الحكائي من خلال مزج الخيال بالواقع الذي نعيشه فيحدث نوعا من التطابق لدى القارئ عن طريق إيهامه بواقعية الأحداث التي يقرأها أو باحتمال وقوعها، كما يسمع " **توماشوفسكي** " بالوهم الواقعي.

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة- بداية الزعتر آخر جنة- ، ص: 09.
2)- المصدر نفسه، ص: 26.

فهذا النوع من التحفيز ميز الرواية العربية كما الجزائرية التي عبرت عن آمال الروائي في تجسيده الواقع ضمن خطاب عاد ينقل لنا وقائع و قضايا إيديولوجية، سياسية واجتماعية، وفي مقدمتها ذلك الصراع الدامي الذي جسده الإرهاب من خلال سلسلة الاغتيالات و المجازر المتكررة، فتوهمنا بهذا المشهد الوصفي فتراه بعين إنسان عايش الأحداث.

وهنا يكمن دور التحفيز الواقعي الذي يضعنا في خضم الحدث، كما نلاحظ في هاد المقطع من " **قصة اللعنة عليكم جميعا** ": " **تقدم منا الملثمون و قالوا للسائق: تحرك إلى أين؟ تحرك.**

تحركوا يا كلاب. أما أنت، كان المسدس في الصدغ، كان صديقي الموت يغني لحضرتي أغاني الرعاة، تلك المعزوفات التي ترقرق كشلال من الكرامة. و انتظرت الطلقة، الرصاصة المنعشة... شعرت براحة عجيبة، رصاصة واحدة، و يموت الكلب بن الكلب بن الكلاب. يمحي كاتب... "[1].

يتضح من خلال هذا المقطع السردي الوصفي أن الكاتب قد وظف لغة واصفة لحالة عاشها، وقد لا تغيب عن القارئ تلميحات الذات التي يلمح بها القاص إلى نفسه في كل عبارة من عبارات النص، وبهذا يضطلع كشخصية فاعلة في النص تكمن فعاليتها في شهادتها الحية على الأوضاع التي تقترب من القارئ بواسطة مخاطبته مباشرة، وبما أن الفن وليد الخيال فإن ترسبات الواقع لها دور كذلك في انعكاسها عليه " **الفن** ".

فثنائية الواقع والخيال تثير فضول القارئ في البحث عن هذه الشخصية التي تنتمي إلى مكان وزمان معين كما تحمل فكرا ورؤية " **تحشد عبرها اكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها متحدرة إلى الفرد في المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن التطلع إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي** "[2].

هذا ما جعل القارئ المتفطن يتوقع النهايات والحلول قبل نهاية القص بناء على المحفزات. وفي موضع آخر نجد اللغة تتمرد عن العبارات المألوفة والساكنة وهذا ما يتضح في قصة " **خاتمة بأحمر الشفاه** ": " ... **الديك ليس غبيا ليأتي من الآخرة دفعة واحدة، يتريث يدرس المرحلة، الأفكار، التوجهات، الظروف العامة إن كان صياحه حلالا أم حراما إن كان يسيء للدولة...**

---

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 88.
2)- صلاح فضل: سرد الآخر عبر اللغة السردية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1999، ص: 100.

الفرق بيني وبينه أن ثيابه فاخرة، أبهى من ملابس أبناء الكبار الذين أغدقهم جدي بلعناته قال لي إن لم يعد الديك فبسببهم، هؤلاء لا يحبون الرجال، لا يحبون الفرح، يريدونها فتنة لا تنتهي "[1].

فلا يمكن للقارئ أن يمر إلى النص دون التوقف عند العنوان الذي أعطاه القاص عناية فائقة ورمزية تغري الباحث بفك دلالاته قبل الولوج في دهاليز النص المظلمة والمضيئة، فالخاتمة تكون بعد فهم كل المعطيات أما أحمر الشفاه فيرمز للزينة.

فالملفوظين بعيدين كل البعد عن الترابط والاتساق وهنا يمارس العنوان تضليلا وتشويشا على القارئ إضافة إلى إثارة فضوله فيأخذ التأويل أبعادا عديدة.

تمسك " **السعيد بوطاجين** " بمبدأ السخرية والهزل في التعبير عن الأزمة في رفضه للواقع بسلبياته وتجاوزاته موظفا " **الديك** " كشخصية محورية تعبر عن ضياع النفس في واقع مزري، متعفن آلت إليه البلاد والعباد، فالكاتب يمحي ملامح الأشياء بأسلوبه العبثي ليعطيها حضورا ووجودا من خلال مزجه بين الواقع والخيال، وهو إذ " **يعمد إلى مادة مبذولة في الحياة مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي ليقيم في داخلها نظاما فنيا جديدا، يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في الوقت نفسه "**[2].

فــ " **الديك** " هو الشخصية التي تحمل لغة تحاجج وتحاور وتدافع عن موقف خاص، موقف موسوم بمحمولاته التعبيرية المركبة، والصور الغريبة حيث يأنسن الديك ليتخذ صفات الإنسان الخائف المطارد من قبل السياسة، فالقاص عمد إلى أقصى إمكانيات اللغة، فعبر بشيء بسيط عن جوانب عميقة تضيء جانبا من ورائه.

ويصف " **شلوفسكي** " الأسلوب الأدبي بقوله: " **فالأشياء لدى الشعراء، تنتفض خالعة أسمائها القديمة، حاملة معنى إضافيا إلى جانب الاسم الجديد، إن الشاعر يستعمل الصور والمجازات، لصياغة تشبيهات، فهو يدعو النار مثلا وردة حمراء...**

هكذا يحقق الشاعر تنقلا دلاليا، إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان متواجدا بها ثم يحمله بمساعدة كلمات أخرى (...) متوالية دلالية مختلفة، إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة، والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد"[3].

---

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة – ، ص: 149.
2)- صلاح فضل: شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد – ، دار الآداب، ط 1، 1999، ص: 181.
3)- توما شفسكي: « نظرية الأغراض » ضمن نصوص الشكلانيين الروس، ص: 137.

فاللغة تتحول من مجرد ناقلة للمعاني إلى لغة تحمل طابعا إيحائيا يخرج القارئ من عالمه اليومي، ويتم ذلك عن طريق تنظيم الحوافز وتشكيلها بما يخدم اللغة.

ج/ التحفيز الجمالي: Motivation esthétique

يعنى هذا النوع من التحفيز بالكتابة الواقعية التي ترد لغاية فنية ضمن نسقين الأول: حقيقي، والثاني تحفيزي محتمل الوقوع. وهذا ما يطلق عليه بالتحفيز الجمالي، وقد يرد غير مألوف في السياق الواقعي لكن مألوف في السياق الفني الجمالي لأنه أساس كل عمل أدبي – إضافة إلى أن هذه المادة الغريبة تحدث زعزعة ضمن عناصر الخطاب، وتكون سببا في جعل ما هو مألوف غير عادي، وما هو عاديا مألوفا.

ومن الخطابات التي تشكل ذلك. قول القاص: " **القرارات التي ستتخذونها صحيحة. أن أثق فيكم. أنا صرعكم، لن أكون إلا في صفكم، رائع... رائع... ولكني كنت أفضل أن تكتبوا مغارة الحمقى المقدسة، ولكنكم قررتم، أن أحترم هذا القرار – الصالحين – أنا ولي أحمق، واسمحوا لي أن أوقع مرة أخرى** "(1).

يتضح من المقطع السابق أن القاص يوظف الأسطورة كوجه من أوجه الواقع الثقافي، أبطالها كائنات خارقة يستمر ذكرها عبر العصور، ويتم استحضارها لمقاربة الواقع بمضامينها تشبيها وقياسا، مع ترك الفرصة للقارئ في كشف خبايا النص والولوج بين فجواته وإعادة تشكيله من جديد من خلال التنويع بين الخيالي والواقعي.

لم يكتف السارد " **بالمغارة** " بل أتبعها بولي صالح أحمق، فهذا الاسم لم يأت عبثا وإنما له دلالات في المجتمع الجزائري فيرمز إلى الصوفية، والتمسك بمبادئ الدين الإسلامي والتعلق بها إلى درجة الزهد في الدنيا من أجل الثواب " **الجنة** " في الآخرة مبتعدا عن شهوات وملذات الدنيا، ومن ثم أصبح رمزا يزوره الكثير ويتمنون رضاه – وهي كذلك دلالة دينية.

ويلاحظ من خلال ما سبق أن القاص يعمد إلى الرصيد المشترك للجماعة ويعطيه أهمية عن طريق التداول والتوظيف الأسطوري للأحداث والشخصيات في قصصه فتمدنا بجمالية فنية تزيد من ثقلها وخصوصيتها، وتبرر من خلال ترابط العلاقات التي تؤدي إلى الوظيفة الثانية " **الدلالية** ".

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 84 .

وفي مقطع آخر يوظف القاص المثل الشعبي باعتباره وسيلة فنية جمالية في قول " **عبد الوالو** ": " **علمناهم الصلاة فهربوا بالسجادة** "[1]. هذا القول عائد إلى وصف الحال التي يعيشها شخص " **عبد الوالو** " وأمثاله من المثقفين الذين حاولوا توعية المجتمع عن طريق العلم والثقافة حتى يتحرروا من سلطته السلطة – وما إن أضاءوا لهم الجوانب المظلمة والمعتمة أصبحوا لا يولون أهمية لهؤلاء المثقفين ولمحاضراتهم، والأكثر من هذا أنهم لا يلقون عليهم حتى التحية.

يتضح أن الغاية من تضمين النص الجديد، مقاطع نصية هي إثبات الامتداد التاريخي للحالة الأولى، وأن الذي كان يمارس في السابق استمر، وما يزال يمارس في الحاضر، وكأن الحاضر نتيجة للأول.

وبناء على ما تقدم يلمس القارئ تلك الفنية والجمالية التي وفرها لنا " **بوطاجين** " من خلال توظيف النص الشعبي إلى درجة التعبير عن بعض المواقف أو تصويرها باللغة اليومية لربط المتلقي أكثر بالنص، ويجعل ثلاثية السرد " **القاص، النص، المتلقي** " تتناغم وتقترب من بعضها، باعتبار أن الأول والثاني يشتركان في خلفية وبنية اجتماعية واحدة، وربما حتى في الأرصدة الثقافية والفنية، لذا وعندما ينهل القاص من تلك الخافية، فإنه يدخل في تماس مع المتلقي عند نقاط إحساسه بالجمال.

ولأن لغة الجمال تسعى جاهدة إلى خلق عالم فريد منفلت من تلك القيود، ولا شك أن هذا التغيير هو الذي يحدث في النص الجانب الجمالي.

أما ما يكن أن نشير إليه هو عدم تخلي الرواية الواقعية الجزائرية عن دورها الرئيس وهو خدمة الرسالة التي نشأت من أجلها، لكن هذا لا يمنع من تطوير هذا الفن لمواكبة الحضارة، أما فيما يتعلق بالحوافز فإنها ترد في نوعين: الأول بناء تتابعيا، وهو أن القصة تخضع إلى نهاية محتومة من قبل القاص / الراوي، أما النوع الثاني وهو البناء السلبي، فإن نهايته مفتوحة على عدة احتمالات تعددت بتعدد القراءات، وهذا ما تميزت به جل قصص " **السعيد بوطاجين** " المبنية بناء غير تتابعي وبالتالي: فالتحفيز جمالي.

---

1)- المصدر السابق، ص: 60.

3- التأطير:

تعتبر الافتتاحية أو البداية من أهم الآليـــات التـــي يـــنهض عليهـــا الـــنص الروائـــي، ومن مواطن الوصف التي يقوم غالبا فيها بوظيفة تأطير الأحداث، ولأنهــا مرحلــة انتقــال الأديب من العادي لإنتاج المختلف، ومن اللغة اليومية إلى اللغة الأدبية فإنها " **اللحظة التـــي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه وعاديته، فإذا نجــح الــنص فـــي صـــياغة قواعــد تباينه، واستطاع منذ لحظة البداية أن يلمح إلى هذا التباين تمكن من خلــق بدايـــة بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة بدايـــة منتجـــة للاخـــتلاف ومفجـــرة لطاقـــات الإبـــداع** "[(1)]. لأن هذا الأخير يقوم على مفارقة المألوف ولا يكون ذلك إلا عن طريق تفجير طاقات لغويـــة مشحونة بالدلالات والرموز، وهنا تكمن الفاعلية المحركة لديمومة السرد الروائي، وهذا يعني أن الحكي لا يمارس فقط سلطته على الـــنص وإنمـــا يمـــارس فعاليتـــه علـــى المرســـل ، المتلقـــي وهو " **مرسلة Message صادرة عن المرسل Escpéditeur إلـــى مرســـل إليـــه Destinataire** "[(2)].

فأي قراءة تأويلية له تطلعنـــا علـــى ســـياقاته التاريخيـــة، والسياســـية والاجتماعيـــة، وتعكس بالضرورة وعيا بالواقع المعيش أو أنها تحيل إلى واقع معين من صنع خيال الكتاب. النواة والمركز الذي: يمد النص الأدبي بالمعنى النابض. وهنا تأخذ الرواية والقصـــة أبعـــادا عديدة، وإمكانية القراءات المختلفة التي تسعى إلـــى تـــأطير كـــل مـــا يتعلـــق بالعناصـــر خارج نصية المتعالقة مع النص المدروس، والتـــي تشـــكل مرجعيـــة الخطـــاب المســـرود، إلا أن هذه القراءة وهذا التأويل يحتاجان إلى آليات وأدوات ناجعة، وجـــرأة فـــي خـــوض مغامرة التأويل التي تتهجها الإجابة عن مجموع الأسئلة التي تؤرق القارئ ويتعلق الأمر هنا بالتأطير الذي يوفـــر الإمكانات التي تقيـــد الواقـــع عن طريق الصورة المنتجة فـــي ذهـــن القارئ – وتعطي " **سيزا قاسم** " مفهوما **للافتتاحية** بقولها : " **الافتتاحية قطعة فنيـــة رائعـــة البنية متصلة ببقية النص لا منفصلة عنه، والإيقـــاع الزمنـــي بطـــيء فـــي الافتتاحيـــة... التي تعتبر نقطة بداية شاملة مطلقة لا يوجد قبلها نص روائـــي يعـــود إليـــه الـــنص** "[(3)]. باعتباره بنية خطابية متعددة القراءات، وهذا ما يؤكده " **جيرار جينيت** " فـــي كـــون **الوقفـــة**

---

1)- أحمد العدواني: بداية النص الروائي – مقاربة لآليات تشكل الدلالة و النادي الأدبي بالرياض – المركز الثقافي العربي، ط 1، 2012، ص: 14.
2)- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميو طيقا الاتصال الأدبي – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1،1998، ص: 19.
3)- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،لبنان، ط1، 1985 ، ص:44 .

Pause " **تقوم بوظيفة محددة تحديدا دقيقا ألا وهي توليد قدر لا متناه من الأحاسيس والانطباعات** "[1] لذلك فإن الروائي يخطط منذ البداية لعدد من الأبعاد تكون معالمها واضحة إلى حد ما وهي التدقيق في التفاصيل عن طريق تقريب الأشياء من القارئ، الذي يقبل على قراءة القصة وهو خالي الذهن مما يجعل هذه التقنية ضرورية في قصص كثيرة لأنها تنقل الصورة والمشهد للقارئ فالانفتاح والانغلاق المميزين للخطاب الأدبي يدعوان القارئ إلى قراءة لم يفكر فيها المبدع، وهذا بالذات ما قصده " **أمبرطو ايكو** " إذ قال على الكاتب " **أن يكون مستعدا المواجهة كل التأويلات الممكنة... لأترك للقارئ كامل الحرية** "[2].

فالقاص يستعين بالعناصر المؤطرة لجعل نصه السردي خطابا قصصيا تتعالق فيه جملة من الأنساق خارج نصية، تحول البنية المتلاحمة والمنسجمة إلى عناصر نصية، سواء أكانت هذه العناصر شكلية تسهم في تطور الحدث وبالتالي حركة الشخصية، أم دلالية تشحن الخطاب بوظيفة إيحائية تفتح مجال التأويل وتمتد إلى ما لم يقله النص.

ومن النماذج المؤطرة التي اعتمدها القاص " **بوطاجين** " في رسم أحداثه قائلا: " **صعد المثقف جدا إلى المنصة وتأمل الحضور غير مصدق – مئات المهتمين بالمحاضرة كانوا يكشطون آذانهم فارحين بالصديق الذي أصبح مهما – بمجرد أن ولج القاعة حتى وقفوا مصفقين مهللين – لا حظوا أن مظهره تغير، تبدلت مشيته كثيرا. بالكاد تعرفوا على خطاه الأجنبية الصارمة و نظراته الحادة عوضت عينيه الوديعتين اللتين كانتا عامرتين بتاريخ البلدة الحزينة، المفجوعة منذ الولادة.**

سبقه مساعده وسوى كرسيه – ولما جلس المثقف جدا كانت الأعناق قد بلغت السقف وهدأت القاعة، لا شيء يميد، انقطعت الأنفاس رغم الصمت الآمن طنين ذبابة خضراء، لا أحد يعرف من أين جاءت ولماذا جاءت "[3].

تضطلع المتواليات الوصفية السابقة على تحضير الديكور اللازم، والمناسب للحدث كما تعمل على تفكيك مرجعية الخطاب عن طريق مجموع العناصر الأساسية المساهمة في تشكيله فتعطينا فكرة حول الشخصية البطل " **المثقف جدا** " التي تمتاز عن غيرها بما تحمله من قيم معرفية فوق الوصف – وهذا يبرز صفة الأهمية على شخصية – كما تؤطر

1)- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص: 108.
2)- أمبرطو إيكو: التأويل بين السيدميائيات والتفكيكية، تر و تقديم: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2000، ص:100.
3)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة – ، ص:59 .

للزمكان الذي تجرى فيه الأحداث، وكذا الجمهور " **المثقف قليلا** "، مختلفا عن معناه خارج النص الروائي " **والمسألة سواء كانت تتم بكثير أو قليل من الوعي هي أن الكتاب الذي يستخدمون مفردات من هذا النوع [الاستعارات الوصفية] يريدون إيجاد علاقة واضحة بين الكون و الإنسان الذي يسكنه وعلى هذا فإحساسات الإنسان تبدو وكأنها تولد من اتصال بالعلم، ثم تجد في هذا العالم شبيهاتها الطبيعية هذا إن لم تجد فيه نموها وازدهارها** "[1].

فافتتاحية القصة توجه القارئ تجاه تحديد العلاقة بين السلطة السياسية والشعب بوصف هذه العلاقة محور الصراع. وهذه الأوصاف للحالات والأشياء والشخصيات لا تقوم بالفعل. وإنما تؤطر للقصة قبل الولوج في خباياها بترصد بعض المؤشرات التي تعطي لمحة عن الأوضاع العامة – وكأنها عدسة كاميرا لأحدى الشخصيات " **ننظر من خلال منظورها فنرى ما يدخل في مجال هذه العين ويخفي عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه** "[2].

واللغة هنا وسيط وأداة فقط لنقل الحالة وتصوير الموقف، وتركيب الجملة بسيط ومباشر، أما المهم هو فعل التوصيف في حد ذاته، ويتضح هنا محاولة إيقاظ الذاكرة الشعبية شأن هذه القضايا أو تحفيز الذهن إلى التفكير فيها من خلال هذه اللغة الانزياحية التي تقوم بمهمة التحضير، لأن هذه القصة تحمل موقفا محتبسا وراء الكلمات والتعبيرات والمعاني حتى يفضي بعضها إلى النقد اللاذع.

ومن بين النماذج التي تشير إلى الوصف البانورامي هذا المقطع من قصة " **مدينة زكريا تامر** ":

- **ما اسمك؟**
- **أنا بلا اسم.**
- **متى ولدت؟**
- **لم أولد بعد. وهل تحب العمل؟**
- **لا ... أنا أحب كل الأشياء إلا العمل.**
- **ما هو الشيء الذي يرفع المخلوق البشري إلى مرتبة الإنسان؟**
- **الكسل.**
- **ما هوايتك ؟ التثاؤب.**

---

1)- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة ، تر: لويس عوص، دار المعارف، مصر، ص: 56 - 57 .
2)- سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص: 208 .

- **هل لك أب أو إسفنجه أو مئزر أو محفظة صفراء؟**
- **لا أبدا أنا سقطت من السماء بقدرة قادر. كانت ليلة ثلجها أسود.**

فتدفع تلك المحطات على إيهام القارئ بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة التي تدخل العالم الواقعي إلى عالم الرواية التخيلي، فيزيد من إحساس القارئ بواقعية ما يقرأ. إذ تعمل آلية التأطير على " **نقل العالم الخارجي والعالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات والتشابيه والاستعارات، التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام، والنغم لدى الو سيقي** ".

مما يجعل هذه التقنية ضرورية في قصص كثيرة، وهذا للدور الذي يقوم به الوصف البانورامي في المشاهد الوصفية المبررة بقوة داخلية تحفز القاص على تعريف القارئ بالشخصية أو الحدث لذا " **يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولا إلى منظور مصور ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه من إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه... على ذلك فليست الواقعية تقليدا للواقع بل هي تقليد صورة (مرسومة) الوقائع** "[(1)].

ويحدد الراوي الموصوف في بداية الوصف ليسهل على القارئ الفهم والمتابعة لأن البداية التي تعيننا " **تلك المولدة التي تتجاوز نفسها وتمثل الحاضنة لما سيحدث في النص بعد ذلك** "[(2)]. أصبح الوصف استمرار للسرد، والسرد جزء من الوصف عندما لا ينفصل الديكور عن الحدث المتخيل والذي تؤطره قصة " **فصل آخر من انجيل متى** " فيقول القاص:

" **كان الجوع يثبت في مملكي والغرفة عنقود فراغ يتدلى في البال هاه قطعة تعبر أمامي مرتجفة، أمضي وراءها خيبا وأمسكها من ساقيها، وعلي الآن أن أتصورها عنزة متنكرة في هيئة طائر مثلا –**

أنزع ريشها الناعم.

عنزة بريش؟

لقد نسيت أن أذبحها، ليكن ذلك سلختها، ووضعتها على مائدة معقوفة عمشاء، ولأني خجول فقد التهمتها بملعقة. كان علي أن أتريث ولا أغتال قطعة الهواء لأن أمنا الطبيعة ستنتقم لذلك "[(3)].

فهذا الوصف يربط بين الشخصيات و الأشياء الموصوفة ربطا يتجاوز المجاورة إلى المشاركة الوجدانية، فالوصف هنا: يهب الروح في الجماد ويعطيه دورا جديدا مختلفا

---

1)- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 152 .
2)- العدواني أحمد: بداية النص الروائي، ص: 16 .
3)- السعيد بوطاجين: اللغة عليكم جميعا، ص: 11 .

– هل تحب مدينتك؟

– تألق في العيون حزن قديم يشبه وردة تنام في بستان تخلت عنه الشمس و العصافير منذ الغمر، وخيل إلي أني هرمت بالعامية.

منذ كثيرا وأنا أحلم بمدينة طيبة ذات أفق يحتضن شمسا صغيرة لا تحجبها الظلال، ولما يئست قلت ما قاله الكاتب يوجيل أونيل: إن الإصلاح الوحيد الجدير بالاستحسان هو الطوفان الثاني.

كان ذلك الطوفان بعيدا أو جميلا، أجمل من جمهورية رسمت ملامحها في البال. قطرة ندى كانت، وكنت انهمر عطشا و عياء في مدن لا لون لها ولا طعم "[1].

يصف الراوي في النص السابق حياة الشخصية في متواليات ينجذب إليها القارئ، كما تساعده على فهم أبعادها، حيث جسد ذلك في مقطع حواري يجمع بين شخصين في عدة مشاهد " **المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة** "[2].

فتضمن المشهد الأول استفسارات تلتها أجوبة ومعلومات عامة حول خصوصية هذه الشخصية التي لم تعطي لنفسها أدنى حقوقها وهو الاسم، لتنتقل إلى مشهد آخر يتعلق بأحلامه وآماله حول المدينة التي يتمناها بأناس طيبين فقط.

فهذا المشهد الحواري الذي صاحب الأحداث " **يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشرا أو تلقائيا** "[3]، لتمتد الأحداث إلى وصف لجمال مشهد الطوفان الذي فاق جمال المدينة الحالمة، وهذا ما تسميه " **سيزا قاسم** " بـ " **التصوير السينيمائي** "[4].

وبناء على ما سبق " **يعد الوصف عنصرا بنيويا يساهم في تشييد النص، وإعطائه أبعاد دلالية... محافظا في نفس الوقت على استقلاله وتفاعله المستمر مع الأنساق الحكائية المستعملة في النص الحكائي** "[5].

إن للتأطير في الرواية أهمية إذ يسهم في تشكيل بنية مكتملة للقصة، وامتدادا وتوصيلا بالنسبة للخطاب الروائي، وإن للوصف من ذلك كله دورا في تقديم تفاصيل الأشياء الساكنة

---

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 106 .

2)- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 76 .

3)- آمنة يوسف: تقنيات السرديين النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1977، ص: 93.

4)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990 ، ص:178-179 .

5)- ينظر: نجوى الرياح القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص:612 .

والمتحركة من أجل تقريبها إلى المتلقي كذلك يؤكد ضرورة تقديمـه فـي فاتحـة الروايـة على السرد [1].

4- التدرج:

يقف مبدأ التدرج على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصـوف باعتبـاره إستراتجية " **توزيع المعلومات حول الأشياء والذوات حسب نظام يلائم استراتيجيه الـراوي ليروي حكايته في زمن ومكان محددين** "[2] إذ يمكن أن تطـول المقاطع الوصفيـة عنـد صياغة مشهد وصفي أو شيء مركب أو مظهر خارجي لشخصية ما عن طريق المشـاهدة بينما لا تستطيع العملية الوصفية نقل هذه السمات إلا بشكل تدرجي لأن " **كل شيء قابـل للتدريج** "[3].

فالوصف يواكب الأشياء والأحداث ويرتبها وفق مبدأ التدرج، وهو ينتهي عنـدما يجـد المؤلف أنه أورد ما يكفي من تفاصيل الشيء الموصوف، ويتعلق الأمر " **بالوصف المـنظم بدقة، والذي يتبع في تسلسله منطقا معينا، وهو ذلك الوصف الذي يعرف بداية من القاعدة، ويمضي متدرجا بدقة في صعود نحو القمة أو يبدأ من القمة ويأخذ في النزول بدقة أيضـا نحو القاعدة** "[4].

وهذا ما توضحه المقاطع التالية من قصة " **تاكسنة** ": " **تنقضي تاكسنة، تلك القرية الوديعـة ما أعظمها، زرت مدنا وعرفت ناسا كانوا أصدقاء عاشرت الملائكـة والشـياطين ورأيـت كثيرا، تهاوى الكثير كان مجرد غبار، كان مجرد أصوات، مسـاحيق، مجـرد صراصـير، وهكذا كبرت في عيني، هل تعرفينها؟**

من؟ ساء لت عفوية

تاكسنة، أجاب بصوت خفيض

وهل تشبهها؟سألته مبتسمة "[5].

نجد أن هذه القصة تشكل سيرة ذاتية للمبدع ونوعا أدبيا سرديا، له خصائصه المميـزة التي يجب على الكاتب أن يلتزم بها، وهي تقوم أساسا على التحري الشديد للحقيقـة المعبـرة

---

1)- ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص : 164 .
2)- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1،2008، ص:175.
3)- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص:27.
4)- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص:37.
5)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:10.

عن الواقع الذاتي متتبعة في ذلك السرد الكرونو لوجي مقدما في شكل أقساط لأحداث ومحطات عبر مقاطع السرد ومشاهد الوصف لتشكل هذه الشخصية أو تلك الحقبة التاريخية بأسلوب جمالي، وحس نقدي تجلى في مجموع الأوصاف التي قدمها لبلدته، تاكسنة التي تمثل بطاقة الهوية له معتمدا مبدأ التدرج مما هو شامل إلى ما هو جزئي أو من العام إلى الخاص باعتباره قابلا للاتساع والتوليد، ليقدم بعد صفحتين قسطا أخر من الوصف يكمل بلدته قائلا: " **كم أشتاق إلى ملائكة تاكسنة، لابد أنها تبتسم مثلك، مثل البرقات والكرز الذي حدثتك عنه مرارا، كرز ضيعتنا البعيدة، أراها فيك أحيانا، وأراك فيها، في هيئة عينيك الحزينتين.**

لابد أن الكرز الذي يموسق في ساحة بيتنا الريفي يعرفك لابد انه يبكي خببا، مثلما يفعل العنب المهجور هناك، كيف تبدلنا؟...

عندما أراك تنسجين الخطى أقول في سري إنه يشبهك، للسكر خطاه ربما كان أنت فكرة مزهرة في تلال البلاغة أو في شرفات الحروف التي ما تزال سخية نعم. الحروف تاكسنة من بهاء الحرف الصوفي وقمامة الأبجدية، من سكر الدنيا "[(1)].

وأن هذا التدرج في الأوصاف نابع عن قصدية الكاتب في إبراز مدى غموض عملية الوصف وتعقيدها لأنه اهتم برسم المشهد بتفاصيله الدقيقة " **الرئيسية والثانوية، الداخلية والخارجية** ".

وهذه الوقفات الوصفية لا يوردها السارد بمجرد الوصف فقط بل تعمل على إضاءة الحدث القادم بعد الوقفة[(2)]، وتتحدد أهمية الوقفة الوصفية في أن السارد يوقف مجرى الأحداث ليجند طاقته في منظر أو شخص أو شيئ أخر عن طريق التجزئة والاتساع حد التشعب وهذا ما يوضحه المقطع الآتي: " **من أعماق تلك الدروب الملتوية المحفوفة بالأشواك كانت تجيئني رائحة القرنفل والبنفسج، وأرى عباد الشمس يرنو إلى الأعلى في الحدائق الصغيرة المسبحة بالدفلى والموز الهندي، وأغصان البلوط والعجلات التي كانت التي كانت حية فيما مضى أية تحف تلك الأشياء القديمة كنت أسمع رائحة الأرغفة في الدشرة وأنا ابحث عن نبتة تسكت جوعي، نعم كنت اسمعها من شدة الحاجة وأنا اجتاز المعزولة أو انحدر إلى الجنان لعل تينة تنتظرني هناك أو اجاصة لعلى التوت البري أدرك المسألة من دشرة إلى دشرة سحت حفظتني الأشجار كلها الحجارة الصغيرة الحيوانات والحشرة**

---

1)- المصدر نفسه، ص:13.

2)- ينظر: ناهضة ستار: بنية السارد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص:222.

ربما كنت شجرة وحصاة وحيوان وحشرة ما أبهى جوع الصغر كان معلما فتح عيني وقال لي كن رجلا أصلك أصلك "[1].

وقد منح القاص " **بوطاجين** " الكتابة الوصفية لهذه القصة من خلال اللوحات والمشاهد التي تشيء الإنسان وتؤنسن الأشياء، وجعلها تتحرر من سكونيتها لتكتسب حضورا حيا، وحركة دائمة جراء التوصيف الدقيق لجزئياتها عبر آلية التدرج التي منحت أقساطا أخرى من الوصف تكمل ما ذكره القاص في بداية القصة ليفصل بين الجزئين بآلية أخرى تتداخل ضمنها لتشكل نسيجا لغويا يعكس ما وظفه القاص " **فأن لا يوجد وصف من دون نظام لا يعني أنه لا يوجد وصف من دون ضبط، وذلك لأن الوصف ينضاف إلى السرد وينزع إلى أن يكون مولدا لذاته** "[2].

لينتقل القاص عبر عدسة كاميرا تساعده على انتقال لوحاته في قوله: " **وماذا يريد أيضا؟ هل هناك في الكون تاكسنة أخرى؟ ولها نفس التقاسيم والناس البسطاء الذين لا حظ لهم؟ محال تراب الطفولة يمتزج بالدم ولا يهجره، يتشبث به دائما، الدم الفاسد هو الذي ينسى أصله ومجراه لأنه خائن، لأنه – يريد أن يكون برميلا على أريكة فاخرة، يخطط جيدا للحرب والجرب والمجاعة والمشنقة، دم من النفط لمحركات الأوزان الثقيلة** "[3].

فسار الوصف ضمن القصة المدروسة مفككا منتشرا في شكل أجزاء، إذ أنه لا يقدم تفاصيل [الموصوف] بقدر ما يجزئه، وينظر إليه في ضوء عناصره المركبة[4]. وهذا ما اعتمده القاص أثناء التدقيق والتفصيل والتدريج لكل مجريات الأحداث حتى أن القارئ للقصة يحس وكأنه يتابع شريطا سينيمائيا من الأحداث أمامه وهذا ما تمثله كذلك قصة " **المثقف جدا** "، في قول القاص: " **صعد المثقف جدا إلى المنصة وتأمل الحضور غير مصدق** "[5]. فالملفوظ الوصفي يوحي بأن هذا الشخص: يمتاز عن غيره بما يحمله من قيم معرفية فوق الوصف وأنه في جوهره ليس داعية مسالمة ولا داعية اتفاق في الآراء.

" **لكنه شخص يخاطر بكيانه كله باتخاذ موقفه الحساس وهو موقف الإصرار على رفض (الصيغ السهلة) والأقوال الجاهزة المبتذلة أو التأكيدات المهذبة القائمة على المصطلحات اللبقة والاتفاق مع كل ما يفعله أصحاب السلطة وذوو الأفكار التقليدية،**

---

1)- السعيد بوطاجين: تا كسنة– بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:20 .
2)- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص:175 .
3)- السعيد بوطاجين: تا كسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:27 .
4)- ينظر: نحوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص: 270 .
5)- السعيد بوطاجين: تا كسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص: 59.

ولا يقتصر رفض المثقف والمفكر على الرفض السلبي ،بل تضمن الاستعداد للإعلان عن رفضه للملأ "[1].

ومن هنا تتضح هذه الآلية في المشهد الذي ينطلق به القاص قبيل استعداد " **المثقف جدا** " مع نفسه إذ بدأ (**غير مصدق**)[2]، وهذا يبرز صفة الأهمية على شخصية من خلال تأمله للحضور، ليتدرج الصراع في حضور أحداث لم يتوقع " **المثقف جدا** " حضورها في ذلك المكان والزمن المهمين واللذين وقفا مجرى الأحداث، وبعد تلك الوقفة يعاود القاص الرجوع إلى الحدث الأول لاستكمال أوصاف الشخصية البطلة " **المثقف جدا** " في قول القاص: " **سوى المثقف جدا ربطة العنق المنسجمة مع بدلته وشعره وحذائه ومحفظته وقلمه وكناشه وأفكاره وابتسامته. كان وقورا مثل حديقة السلطان وأريكته. منضبطا جدا مثل الألف، رسميا جدا مثل الحكومات الخطيرة التي تعلم ما في الأرحام... رأى نفسه يتسكع في الشوارع البلدة بحثا عن مقهى وفندق قذر وسيجارة. متكئا على عمود ينتظر شيئا ما، صديقا لا صديق، رأي نفسه يذرع الأرصفة بلا سبب، ويكتب أشعارا ضد العالم المبتذل، ضد السلطان ولصوصه الذين في هيئة نساك، ضد النهب المنظم وضد الفساد، ثم كان ما كان "**[3].

يحدد القاص المظهر الخارجي لشخصية " **المثقف جدا** " متدرجا في ذكر تلك الأوصاف التي ترتبط بإنسان مهم يلبس لباسا محترما وربطة عنق، ويحمل محفظة تدل على أنه ذا مستوى علمي معين، لكن هذه الشخصية لها خصوصياتها، التي تشير إلى أنها ضد الفساد والمفسدين.

والملاحظ في هذا الوصف أن القاص قد حقق مبدأ المصداقية في وصفها وتقديمها لنا، فهو لم يصفها وصفا مستقلا من خلال رؤيته بل بارتباطها بالحدث الروائي فيوظف بشكل مفصل للملامح الشكلية قائلا: " **لم يكترث المثقف جدا. كان ينظر إلى القاعة الجميلة المزدانة بالرفاق القدامى من الدين مازالوا يكرهون السلطان، مثلما كان يكرهه في قصائده وفي مقاهي الثوار يدخنون كثيرا ويشربون النبيذ والجعة ويشتمون دون هوادة... لم يجب المثقف على أسئلة الصحفيين الذين لا يستحون قليلا. كان منشغلا بالخطاب الذي سيلقيه هناك، في جهة ما، بمناسبة أخرى قال إنها مهمة**

1)- ادوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص: 58-59 .
2)- السعيد بوطاجين : تا كسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص: 59 .
3)- المصدر نفسه، ص: 61 .

في تاريخ بلدة العجاب. وكان يقفز طربا وسط العسس والذباب الخارج من القاعدة مبتسما كالعادة مثل السلطان والحاشية "[1].

كما أنه من خصائص الوصف التحكم في حركة العمل الروائي، فحينما يضعف الوصف وتبهت ملامح الأشياء، تزداد سرعة تتالي الأحداث، وهذا ما حدث في المقطع الوصفي السابق لينتقل بعدها إلى تعليق للزمن وتوقيف لحركته كما يقول " **جيرار جينيت** ": " **فالوصف يعطل المحور الزمني للقصة كي يوزعها على محورها المكاني** "[2].

ليتنامى الصراع بالحوار الداخلي **le dialogue interne** الذي كان أغلبه مسيطر على البطل عندما يتحدث مع نفسه قائلا: " **يجب أن يهدأ المحارب، صباح الخير بلغة أجنبية فيها رائحة المساحيق والعطر القادم من هناك. عليه أن يتعلم كيف يمشي بلغة مستوردة، كيف يضحك مثلهم من الأعلى إلى الأسفل بزم الشفتين وتمطيطهما يمينا أو يسارا مثل الزرافة، عليه أن يضحك ضحكا حكوميا يخيف الناس والحيوانات البرية. هل أصبحت منهم منافقا في بلدة غامضة تساءل في سره** "[3].

يقترن هذا النوع بمستوى تقني يعرف بمناجاة النفس وتعني " **تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية، مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا** "[4].

فهذا النوع من المناجاة لهذا الشخصية (البطل)، يتكرر في غير موضع من القصة " **هل أصبحت منهم؟ منافقا في بلدة غامضة** "[5]، ومن خلال هذا النمط من الحوار يتضح أن الحضور مكثف للسرد، وغيابه غياب شبه كامل يجعل الكلام سطحيا ومبسطا لأن " **غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف، على حين يكون الوصف تعليقا لمسار الزمن وعرقلة تعاقبه عبر النص السردي** "[6].

لينتهي الصراع بالإعلان عن الخاتمة والتي أمتع البطل فيها عن الإجابة عن جل التساؤلات الموجهة إليه في قول السارد " **لم يجب المثقف جدا على أسئلة الصحفيين... كان منشغلا بالخطاب الذي سيلقيه هناك** "[7].

---

1)- المصدر السابق، ص: 63-64-65.
2)- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص:105 .
3)- السعيد بوطاجين: تا كسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:62 .
4)- مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة – رواية تيار الوعي نموذجا – الهيئة المصرية للكاتب، مصر، 1998، ص:16.
5)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:62.
6)- عادل بدر:عرض كتاب ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد لعبد المالك مرتاض - ، مج13، ج2، ربيع 1994، ص:306.
7)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:65 .

يتضح من القول السابق أن بطل القصة ابتعد كليا عن الصحافة لما لها من استجوابات ليس عنده رد عليها. وانتهى فقط بالحديث عن تميز هذا اليوم بالذباب، فسار الوصف المتدرج ضمن قصة " **المثقف جدا** " في اتجاه معاكس تقريبا، إنه يفككه [الموصوف] ليتكون منه إنه لا يقدم تفاصيل بقدر ما يجزئه، وينظر إليه في ضوء عناصره المركبة[1].

وهذا ما اعتمده القاص أثناء التدقيق والتفصيل والتدريج لكل مجريات الأحداث حتى إن القارئ للقصة يحس وكأنه يتابع شريطا سينمائيا من الأحداث أمامه أما إذا أتينا إلى الوصف كنشاط يحدث على سطح العمل الروائي نجد له خصائص ومميزات مثل الخاصية التكاملية، وهي كون أية قطعة وصفية تشكل جزءا من مجموعة الأجزاء التي تلتحم بعضها إلى بعض حسب قانون عام يتحكم فيه الروائي ويحترم سيرورته على امتداد نص الرواية فالقطع الوصفية هي أجزاء تجتمع لتكون كلا كاملا متجانسا هو فضاء الرواية فالوصف " **لا يحصل على الإدراك الحسي المباشر [مثل السنيما] للمجموع: انه يبني الشيء بتهجئة مختلف مظاهره انه إذ يجمع صفات تحليلية جد محدودة يقترح تركيبا مؤجلا وكل واحد من مركباته يظل إلى حد كبير متفردا مشددا عليه مستغلا خلال حركة تكوين الشيئ نفسها** "[2].

فنجد الوصف ضمن هذه الآلية (التدرج) متطورا بحيث تجاوز الوصف التقليدي الذي كان يهدف إلى إحصاء الخطوط والحجوم والملامح التي تشكل مجتمعة ديكور الرواية أو محيط شخصياتها وأحداثها إلى وصف آخر يتسم بطابع التدرج في عرض الأشياء وهذا يضفي تشويقا لما ألفه القارئ فيسارع في قراءة الأحداث لاستكمال فك الغاز الأشياء الخرساء و الغريبة في طريقة عرضها وبما تضمنته من رموز.

---

1)- ينظر الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص:270.
2)- جون ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:105.

5- التقابل:

من الطبيعي أن ندرك أسرار جمال الأشياء من حولنا بما تحويه من عناصر متقابلة " **فما في الوجود شيئ إلا وفيه ما يقابله** "[1] كذلك تبنى الخطابات الأدبية على التقابل بين المعاني والمتتاليات النصية التي تحمل عناصر متشابهة وأخرى مختلفة[2].

تتجلى في الأفكار والمعاني والاتساق والأساليب وكل ما يتحكم في بناء النص فهذه الآلية حاضرة ضمنيا في سلوكاتنا وأقوالنا بمعنى أن تقنية التقابل تعمل على تحليل الظواهر الأدبية والفكرية عن طريق التقريب بين العناصر والمستويات وذلك عبر أحداث تواجه بين بنتين أو وضعيتين أو موقفين يحملان عناصر متشابهة وأخرى مختلفة في كلا الطرفين بفتح القراءة التي تكشف مجالات معرفية عديدة فكرية لغوية بلاغية فلسفية وأدبية... ولأن المقابلة / الموازنة في الخطاب الوصفي قائمة بين موصوفين اثنين يقارن الواصف بينهما فإنهما قد يتفقان كما يختلفان في مجموع الصفات المسندة إلى الموصوفات وهذا ينشئ حقلان دلاليان متقابلان تتسع مادة الوصف بهما وتنتظم وفقهما[3].

من هنا كان منطلق الشكلانية التي وضعت آلية التقابل بين الخطاب التواصلي الذي يستعمل اللغة اليومية والخطاب الأدبي الذي يستعمل أنظمة لغوية متتبعة فكرة المقابلة بين المتتاليات التي أدت إلى الاهتمام بعلم اللغة.

وقد برع " **السعيد بوطاجين** " في رسم شخصياته الرئيسية " **فرانز كافكا والضابط** "، والمقابلة بينهما بصورة تجعلنا ندرك الملامح التي تشير أليها.

كل واحد كقوله: "... **ومن فم فراتر كافكا الحزين الساخر انحدرت كلمات وديعة كحبات الرمان في مواسم المجاعة، أحس قبلة يتجعد، وكان يعاني غما طفا على وجهه الغامر الذي حرثه الكتمان...**

نحو المدى حلقت عيناه الغائمتان الكئيبتان أبدا وكأنهما تناجيان العليق والنعناع والعوالم المفقودة...

من ركبتيه الرخوتين سال الحنين إلى الضفاف... وأن قلبه الأبيض الشفاف سيخرج من وكره ليدق على الأبواب... وللمرة العاشرة مسح العرق المنسكب على الجبهة المشتعلة فاقدا عنصر الزمن... وكذلك فكر قبل أن يخرجه الضابط من سكونه آمرا الضابط الاحتياطي

1)- نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل - دراسته في تأويل القران عند محي الدين بن العربي-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 1998، ص:72.
2)- ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ضمن: طرائف تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين حسبان وفؤاد صفا منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص:42-43.
3)- ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، ص:76.

والجندي بالاستعداد وتحية العلم الموشك على الاحتراق. وإذا أبصر فراتركافكا متقاعسا قليلا ، أمر بتعليق شعره حتى الجلد والذهاب إلى السجن مدة أسبوع ... "[1].

يتضح من الملفوظ الوصفي أن القاص مهتم بأدق التفاصيل حتى يقدم ملامح شخصيته " **فرانز كافكا** " وصفا يرسم المظاهر الجسمية كالفم، القلب، العينين، الجبهة والرجلين بحيث يجسدها لنا في صورتها الموجودة في الواقع أو نتوقع وجودها.

فعبر بالعرق المنسكب عن الكلام المكبوت في نفس الشخصية، والذي يعكس اللهيب الذاتي الرافض، الصامت والساخر في الوقت ذاته، أما ورود وصف العينين للتعبير عن الأوضاع التي جعلت الشخصية حزينة وكئيبة إلى أجل غير مسمى، مادامت عاجزة لا تستطيع مواجهة الأمر ولا الاستسلام، مما أدى إلى الاضطراب على المستوى النفسي، في قول القاص: " **وهيمن عليه شعور باللاجدوى بالقرف، باليأس المطلق، وأصبح الغم غما، وأصبح الغم فحما ودفلى.**

المرة تلو المرة حاول التخلص من هذا الحزن الذي إلتصق بالأزرار، بالجلد والكبد. لكنه لم يفلح وكل الهمم تتغو في مطامير الضغينة... "[2].

من خلال هذا الوصف ندرك بواطنها، والحالة التي توحي بالخوف وعدم الاستقرار خاصة وأنه سيعاقب دون ذنب اقترفه إلى درجة بلغت حد فقدان السيطرة على نفسه.

لقد وظف القاص الوصف هنا كأداة للتعبير عن باطن الشخصية التي تتسم بالضعف جسديا، وللدلالة على الشعور الذي يعتريها إزاء الذي تعانيه، ليضعها موضع توازي / تقابل وشخصية الضابط والهيبة التي يتميز بها أثناء وقوفه أمام الصفوف وما تحمله في طياتها من دلالة على الظلم والاستبداد، الذي أسهم في اضطراب الجنود والتنبيه في الفقرة التالية: " **الضابط ذي البشرة البنية المتكسلة والشوارب الانكشارية العريضة والأسنان المذهبة اللامعة التي تشبه لآلئ في ليل داج قميء مرصع بميد اليات من مربي الدود... .**

وتدافعت من ثغر الضابط لعنات سميكة كعتو الموج... وقال بلهجة جبروتية:

من هم الأعداء؟

في النؤى تقزز الضوء.

وفي الفيافي اختبأت الأرانب الصغيرة خجلا.

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:82،83،93.
2)- المصدر نفسه، ص:90 .

أما الجنود فقد تسمروا في أماكنهم كنقوش فسيفساء.
لماذا أنت ضخم الجثة حضرة؟ انبطح؟ "[1].

لقد أمعن القاص بانتقاء ما يوحي بالقوة والهيبة، من الشوارب والأسنان، وحتى اللون البني وما يرمي إليه من دلالة على التجارب الطويلة في الميدان، وكذلك ذكره لتفاصيل الجثة والهندام اللذين لم يردا عرضيا وإنما للدلالة على حتمية الخضوع للأوامر، فهي دليل هيبة الضابط من خلال قوله: " **إيماءة واحدة إشارة خاطئة من الضابط ويتناثرون... غير أنه لم يفعل سوى قبعته المائلة إلى اليسار...**
وهكذا انبطحت الفصيلة والطيور والأشجار، وانبطحت الأمة. ومع الزمن أطلق على البلد اسم السلطنة المنبطحة العظمى حفظها الله... "[2].

فهذه التفاصيل الدقيقة التي تخترقها لغة مميزة بشخوصها تعكس لنا أفكار القاص وتضيء لنا سلوكاته التي أفضت رموزا جمالية من خلال انتقاء ما يخدم معانيه بكل دقة.

تجسيم الصفات والموصوفات:

بعد رصدنا لحركة الصفات والموصوفات التي وردت في القصة، نجسد ما سبق في مخطط نوضح من خلاله كيفية الوصف، عن طريق ذكر كل موصوف بصفته، وذلك برسم شجرة نمهد لذلك بضبط مستوياتها.

1- مستوى موضوع الوصف " **thème titre** ": الشخصية، الأشياء، المكان.
2- مستوى فروع الوصف " **barties on sous thèm** ": الجسم.
3- مستوى عناصر الفروع المنظمة " **nomenclatures** ": المكونات.
4- مستوى مدار الإهتمام " **centre dintérêts** ": اللون، الشكل.
5- مستوى الصفات " **brédicats** ".

1)- المصدر السابق، ص: 83-92- 94.
2)- المصدر نفسه، ص: 86- 94 .

يتضح من خلال تجسيم الصفات والموصوفات في قصة " **علامة تعجب خالـدة** " مـدى اهتمام القاص بوصف ملامح شخصياته " **كافكا، الضابط** "، والتي تؤكد على دلالـة التقابـل بينهما الذي يجسده الخير والشـر، القـوة والضـعف فالضـابط يمثـل السـلطة الحاكمـة " **جور الحكومة** " أما " **كافكا** " يرمز إلى العبثية واللامبالاة، السخرية، والحزن والفوضى.

وقد منح القاص " **بوطاجين** " الكتابة الوصفية لهذه القصة من خلال اللوحات والمشـاهد التي جعل فيها الأشياء تتحرر من سكونيتها، فالجمل الوصفية تبدو كصورة عدسـة كـاميرا عالية الجودة، لا تترك أية صغيرة إلا أخذت حقها من الوصف. أما الجدير بالإشـارة إليـه في لغة الحكي، أن قصص " **بوطاجين** " تشيء الإنسان، وتؤنس الأشياء، وهو موقف وظفـه القاص فنيا بأسلوب غير مباشر، عندما أنسق الحيوان قـائلا: " **كل الفئران والطيور قصدت البحر لتستريح...** "[(1)] فمادامت الطيور والفئران (غير العاقل في الأساس) فالأجدر بالإنسان الكائن الحي مالك العقل، هو من له فرصة الفسحة، وهو الذي ينبغي أن يكـون أداة فاعلـة ترفض وتتمرد على الأشياء وليس العكس، وعن طريق هذه اللغة استطاع القاص رسم جانب يلمح به عن حياته التي يرفض الإفصاح عنها مباشرة ويكتفي بالتعبير عنها بلمحات ذكية.

6- الاستقصاء:

إذا كان السرد رصدا لأحداث وحركات وأفعال تقوم بها الشخصـيات " **فـإن الوصـف تصوير لحالات ووضعيات تتعلق بهاته الشخصيات، وبالأمكنة التي وقعت بهـا الحركـات، وتمت بها الأفعال** "[(2)]، ويتم نقل هذه التفاصيل عن طريقة تقنية الاستقصـاء التـي تسـاعد القاص على تجسيد الواقع وعلى " **تناول أكبر عدد من تفاصـيل الشـيء الموصـوف** "[(3)]، التي شأنها تقريب حقيقة الأشياء والإلمام بجوانب الأحداث لقول نجيب محفوظ : " **إن أكثـر تفاصيل صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرأ حقيقة لا خيال، وكلما دققت أسرع القـارئ إلى تصديقها** "[(4)].

فكأن القارئ يستجوب النص ويستخبره، ويتبين صدق القصة، وهنا يبرز الدور الكمـي لهذه التقنية " **الاستقصاء** " التي تضبط كمية الأحداث إذ أن " **الأشياء التـي نحصـل عليهـا بالأداء الوصفي، يمكن عدها نوعيا على الأقل، إن عددها يتاخم الندرة [أما مـا ينبغـي]**

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:81.
2)- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية - ، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص:101.
3)- سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ – ، ص:88 .
4)- المرجع نفسه، ص:82 .

أن نتوخاه في مظهر التتابع لترتيب الإشارات الكتابيـــة... [ثـــم إن] الخلـــق الوصـــفي: يمتد ويتشوش كلما زاد عدد الأشياء، أو حتى كلما ازداد تعقد الشيء الواحد "(1).

فهذه التقنية تتحكم في كمية الأشياء وكمية الأحداث والحوارات، ثم إنه في مادة الأشـــياء نفسها تتحكم في العدد، فإن تكاثرت الأحداث يدخل الوصف بعض تفاصيل المحيط لكي يثبت الشخصيات أكثر، ويهب الأحداث أرضية واقعية أثرى، ثم إنها تتحكم في حدود الشيء فيقدمه بتفاصيل واسعة وكثيرة أو يحدد التفاصيل ويحصر عددها حسب حاجة النص، وهـــذا يؤكـــد قابلية الوصف للامتداد والتوسع في عرض أجزاء الموصوفات بغايـــة تمثيلهـــا وتوضـــيحها للقارئ حتى يبدو ذلك الشيء للعين أنها تراه. لكن ذلك لا يتم إلا عبر اختيار الصفات الممهدة للحدث، والتي تساهم في نشر الحكاية وخلق الدلالات، " **وهو يقدم العالم وصفا دقيقا يشـــير إلى قدرته الروائية في متابعة أدق خصيصات شخوصه وانفعا لا تهم** "(2).

فالشروع في استقصاء الشيء الموصوف يفتح الباب أمام تنويعات على هامش الموضوع الموصوف، وهذه التنويعات تضاف إلى الموضوع الأساسي لتشكل فضاء الرواية، وهذا مـــا نجده بارزا بشكل واضح ضمن المجموعة القصصية " **تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة –** " في قصة " **المثقف جدا** " في قول القاص: " **صعد المثقف جدا وتأمل الحضور غير مصـــدق، لاحظوا أن مظهر تغير، تبدلت مشيته كثيرا بالكاد تعرفوا على خطـــاه الأجنبيـــة الصـــارمة ونظراته الحادة التي عوضت عينيه الوديعتين اللتين كانتا عامرتين بتاريخ البلدة الحزينة...**

أسرع المساعد بإخراج أوراق وضعها أمامه، رتبها جيدا وقربها منه كـــي لا يرهـــق نفسه بجهد إضافي غير مبرمج.

تعلم في الشهور الأخيرة أن المثقف جدا إنسان مهم يجب أن يضع حاجزا بينه وبـــين الدهماء... "(3).

يتضح من خلال الوصف السابق مدى غموض عملية الوصف وتعقيدها، إذ اهتم القاص بإبراز شخصية " **المثقف جدا** " عن طريق الوصـــف ورســـم المشـــهد بتفاصـــيله الدقيقـــة " **الرئيسية والثانوية ، الداخلية والخارجية** "، اعتمـــد فيهـــا علـــى التحليـــل والاستقصـــاء، وهذا ما زاد الشخصية وضوحا بالرغم من الإبطاء المفرط في عرض الأحـــداث، ويتبـــدى الوقف في السرد عن طريق الوصف.

1)- جون ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر:صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإشارة القومي، دمشق، 1977، ص:103-104.
2)- عبد الله رضوان: البنى السردية (2)، نقد الرواية – دراسات في سوسيو لوجيا الرواية العربية – ، ص:372.
3)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:59 .

والواقع أنه تحليل واستقصاء لمميزات الشخصية عن طريق التدرج في الاكتشـاف أي: أن السارد يوقف مسار السرد ليغوص في عمق الشخصـية المسـرودة وتحليـل جوانبهـا الإدراكية من سلوكيات وانطباعات، وما إلى ذلك من الصفات السلوكية التي تميزه.

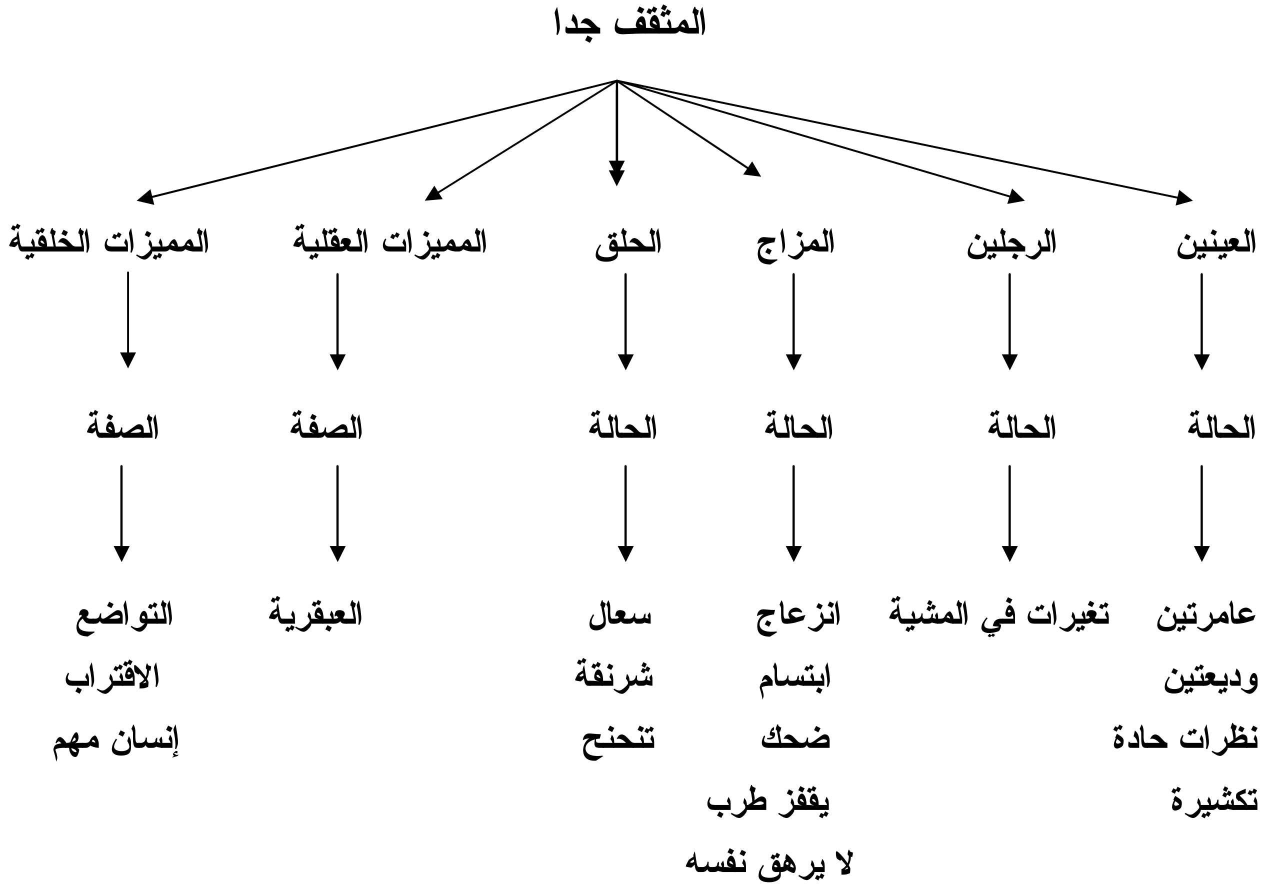
كما يجب التأكد على أن هذه الوقفات الوصفية لا يوردها السارد لمجرد الوصـف فقـط بل تعمل على إضاءة الحدث القادم بعد الوقفة[1]، والوقوف على تفاصيل شيء ما أو مكـان ما من أجل تقريبه من ذهن القارئ وإعطاء فكرة دقيقة عنه وهذا مـا تجلـى فـي قضـية " **المثقف جدا** " التي قدم فيها القاص أوصـافا دقيقـة جعلتنـا نتخيـل الشخصـية أمامنـا. كقول القاص: " **سعل المثقف جدا إذ أراد إلقاء خطبته، نظرا إلى مساعده شرازا فأحضر له كأس ماء وعصيرا وعلبة دواء وعسلا كي يحرر صوته من شرنقة الحلق... تنحنح المثقف جدا ونظر يمينا وشمالا، لا يرى سوى الأوراق قدامه... وكان يقفز طربا وسـط العسـس والذباب الخارج من القاعة مبتسما كالعادة مثل السلطان وحاشيته** "[2].

نجد أن القاص وقف مجرى الأحداث ليجند طاقاته لوصـف الشخصـية البطـل التـي لا يستطيع أي أحـد آخر النظر أليه ونقله إلـى المـروي لـه محاولـة منـه اصـطحاب " **المروي له** " أي " **القارئ** " لرؤية ما رأى وذلك لخلق حالة شعورية مشتركة[3].

يقول " **جون ريكاردو** " في حديثه عن تبطئ عملية السرد بالوصف: " **قـد يقـع وأن يشـتد الإبطاء إلى حد التوقف: نحن، إذ ذاك نطـالع وصـفا... وبمـا أن الكتابـة، علـى الأقـل في مستواها الابتدائي الذي تنظر منه هنا، وحيـدة السـطر فـإن الوصـف إنمـا يتوطـد على حساب المجرى الزمني للعمل الروائي** "[4].

1)- ينظر: ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الوصفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، ص:222 .
2)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:60-61-65 .
3)- ينظر: ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، ص:223.
4)- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:254 .

شجرة وصف المثقف جدا



وما لا يجب إغفاله أن الوصف يأتي على نوعين: في الأول، يتوافق فيه المقطع الوصفي بلحظة معينة من القصة، فيأتي الوصف خادما لها، أي: على شكل وسيلة إيضاحية وتكميلية، وفي الثاني يخرج الوصف عن زمن القصة فيأتي على شكل محطات إستراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه، وبالتالي: يصبح هنا غاية في حد ذاته، ومن ذلك ما ورد في القصة ذاتها " **المثقف جدا** " من وصف للذباب قائلا: " **كانت هناك ذبابتان تطنان قرب المنصة. ذبابتان خضراوتان كبيرتان. حاول المساعد أن يصطادهما، لكنه أخفق. كانتا ذكيتين مثل سقراط وأبوليوس... لا احد يعرف من أين جاءت، ولماذا جاءت** "[(1)].

يؤكد هذا حجم الكائن الغريب " **الذباب** " على شخص البطل " **المثقف جدا** " في تهميشه للدور الذي جاء من أجله، وربما الشيء الوحيد الذي تختلف فيه الذبابتان عن الإنسان هو ذكاؤهما، فشبههما القاص بـ " **سقراط** " و " **أبوليوس** " لتميزهما بنوع من الذكاء وحاولا من خلاله إبعاد أو حتى تشتيت ذهن البطل عن الكلام الذي أراد قوله.

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص :60.

ليكمل القاص استقصاء العناصر المكونة للموصوف محاولا نقلها من المستوى الواقعي إلى إقناعها بصورة غير التي يصورها فنستحضر القيمة الغائبة انطلاقا من الصورة الحاضرة .

ولتوضيح وتجسيد هذه الصورة لجأ القاص إلى أسلوبي الاستقصاء والانتقاء لأنهما يعطيان أهمية كبيرة للوصف، في قوله: " **دخلت ذبابة رابعة وخامسة – لم يعلق المثقف جدا، كان يعرف في قرارة نفسه أن الزمان زمان ذباب وأن خطبته ستكون ذبابا يقول ويقول ولا يتوقف عن القول... دخلت ذبابة أخرى وأخرى عاشرة... حطت ذبابة على جبهته ثم ثانية. اقترب منه المساعد وأبعدهما بحركة قطنية لاعنا الشيطان بصوت خافت. – ربما سمعه الشيطان ولم يوله أهمية وربما غضب منه فأرسل ذبابة ثالثة ورابعة وسابعة. كان ذبابا أخضر يشبه صرامة السلطان وحاشيته المبجلة** "(1).

نلمس ضمن هذا المقطع تأزم بؤرة الأحداث في صراع " **المثقف جدا** " مع " **الذباب** " الذي شارك كطرف رئيس ضمنها، والذي شبهه بصرامة السلطان وحاشيته المبجلة وفي هذا إيماء بعدم تأهل الشخصية البطل في مستواها الثقافي لمثل هذا اليوم وإنما أشخاصا كانوا سببا في إيصاله إلى ذات السلطة بالرغم من عدم تأهيله لذلك، وإنما رغبة في تحقيق مآربهم وما يصبون إليه.

لكن هذا الوصف الممعن في المشهد، مارس مهمته تجليه هذه الحقائق في طابع هزلي مصطبغ بالجد الذي تفنن في إبرازه للقارئ عله يطلعه على بعض الحقائق المتوارثة عن ذلك السلطان وحاشيته وعن أساليبهم المنافقة ضد الطبقة المغلوبة على أمرها " **الشعب** ".

فأسلوب الاستقصاء يتشكل في الرواية ضمن مقاطع طويلة نسبيا بحيث تذكر التفاصيل بحذافيرها، وبمصطلحات بسيطة، ومفردات متداولة بين القراء، كقول القاص: " **امتلأت القاعة بالذباب الذب حط على مكبر الصوت واختلط الطنين بالهتافات والتكبيرات وتشكرات المثقف جدا الذي بدا سعيدا فوق العادة. وإذا سألته الإذاعات قال باعتزاز: كان يوم الذباب كان يوما ناجحا.**

– يوم العلم. صححت المذيعة.

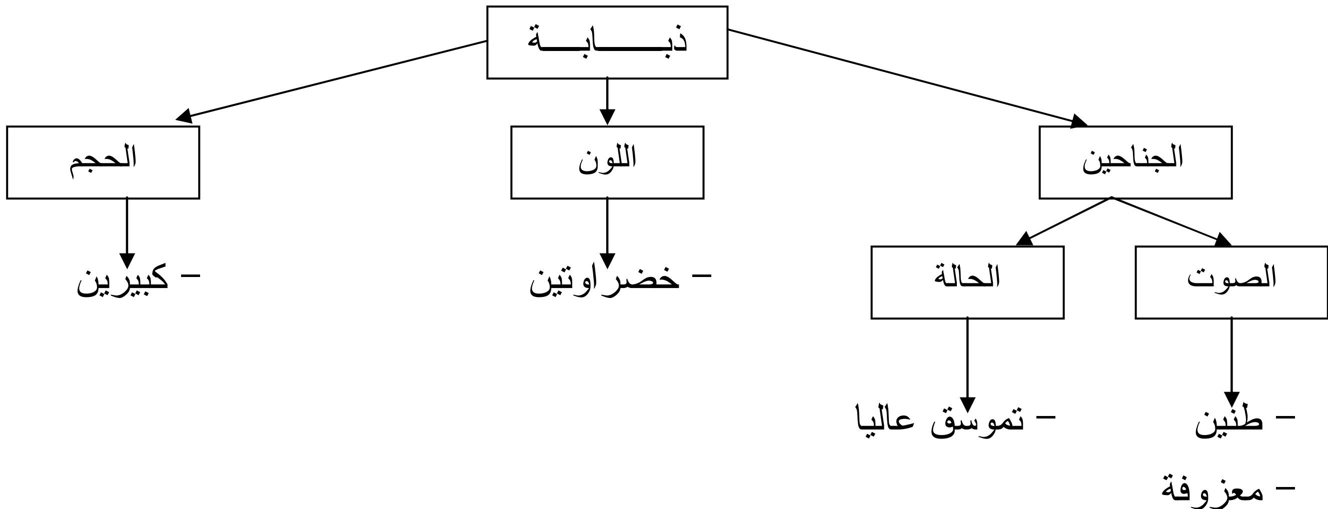
– نعم لا فرق بين هذا وذاك. لقد كان حضور الذباب مميزا، وهذا دليل على مساندته للسلطان حفظع الله ونصره... "(2).

---
1)- المصدر السابق، ص:63.
2)- المصدر نفسه، ص:65

أما أسلوب الانتقاء فيقدم بشكل عرضي متداخل في ثنايا السرد أو في إشارات عامة يمكن إن تبلور الصورة داخل ذهن المتلقي كقول القاص: "... **كلما رأيتك تذكرت الزعتر في أعالي جبل صندوح حيث يرقد الولي الصالح منذ مئات السنين. لا أحد يعرف أصله. ولا أحد عرف من دفنه في القمة، ومع الوقت غدا أسطورة فتنت الناس وعبأتهم رهبة وبهجة. كان رحمه الله، كائنا حاضرا في العدد والحرف والمساحة والرؤية، لا حد يحده ولا مد** "[1].

فتمثل هذه الصور القيمة الجمالية الوصفية التي تثمن حضوره في النص الروائي كعنصر بنائي وجمالي منتج المعنى غير مقتصر على الوظيفة التشكيلية التزيينية [2].

شجرة وصف الذبابة



لعل السيرة تتخذ شقا آخر من القصة، ومرد ذلك رغبة الراوي في إبراز أحداث ومحطات شكلت شخصيات لها علاقة وطيدة ومباشرة بالراوي يسعى إلى كشف جوانب من تجربتها الحياتية أو شخصيات لا رابطة بينها وبين الراوي. إنما تعرف على أجزاء من سيرهم بواسطة غيره.

وهذا الفن السيري جاء من أجله، وربما الشيء الوحيد الذي تختلف فيه الذبابتان عن الإنسان هو ذكاؤهما، فشبههما القاص بـ " **سقراط** " و " **أبوليوس** " لتميزهما بنوع من الذكاء وحاولا من خلاله إبعاد أو حتى تشتيت ذهن البطل عن الكلام الذي أراد قوله.

1)- المصدر السابق، ص:09.

2)- عمرو عيلان: الأيديولوجية وبنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة -، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص: 222.

ليكمل القاص استقصاء العناصر المكونة للموصوف محاولا نقلها من المستوى الــواقعي إلى إقناعها بصورة غير التي يصورها فنستحضر القيمة الغائبــة انطلاقــا مــن الصــورة الحاضرة، ولتوضيح وتجسيد هذه الصورة لجأ القاص إلى أسلوبي الاستقصاء والانتقاء لأنهما يعطيان أهمية كبيرة للوصف، في قوله: " **دخلت ذبابة رابعة وخامسة – لم يعلــق المثقــف جدا، كان يعرف في قرارة نفسه أن الزمان زمان ذباب وأن خطبته ســتكون ذبابــا يقــول ويقول ولا يتوقف عن القول... دخلت ذبابة أخرى وأخرى عاشرة... حطــت ذبابــة علــى جبهته ثم ثانية. اقترب منه المساعد وأبعدهما بحركة قطنية لاعنا الشيطان بصوت خافت – ربما سمعه الشيطان ولم يوله أهمية وربما غضب منه فأرسل ذبابة ثالثة ورابعة وسابعة. كان ذبابا أخضر يشبه صرامة السلطان وحاشيته المبجلة** "[1].

نلمس ضمن هذا المقطع تأزم بؤرة الأحداث في صراع " **المثقف جدا** " مع " **الــذباب** " الذي شارك كطرف رئيس ضمنها، والذي شبهه بصرامة السلطان وحاشيته المبجلة وفي هذا إيماء بعدم تأهل الشخصية البطل في مستواها الثقافي لمثل هذا اليوم وإنما أشخاصا كانوا سببا في إيصاله إلى ذات السلطة بالرغم من عدم تأهيله لذلك، وإنما رغبة فــي تحقيــق مــآربهم وما يصبون إليه.

لكن هذا الوصف الممعن في المشهد، مارس مهمته تجليه هذه الحقائق في طابع هزلــي مصطبغ بالجد الذي تفنن في إبرازه للقارئ عله يطلعه علــى بعــض الحقــائق المتوارثــة عن ذللك السلطان وحاشيته وعن أساليبهم المنافقة ضد الطبقة المغلوبة على أمرها " **الشعب**". ما هو إلا رفض لواقع ونقد لنموذج، تأسيس لمثال، وترميم لمشاعر شخصية غالبت الــزمن فغلبها وتصلبت في معاملته فكان أقسى، فكان الاستطراد في الوصف مواجهة بــين الــزمن والسارد لذلك، يمكننا القول أن : أي كتابة زادها الإبداعي هــو التجربــة اجتماعيــة كانــت أو ثقافية أو تاريخية أو سياسية أو دينية... والسيرة مجموع تجارب والكتابة نفســها تجربــة عالجت العلاقة بين المثقف والسلطة والمجتمع فهذه السيرة مجتمعة شــكلت ســيرة الــراوي جزئها الأهم.

والحق أن هذه القصة تنتهي ولا تنتهي إذ تبقى النهاية مفتوحــة منفتحــة علــى الآلتــي غير الجاهز بقوله: " **لم يجب المثقف جدا على أسئلة الصحفيين الذين لا يســتحيون قلــيلا.**

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:63.

كان منشغلا بالخطاب الذي سيلقيه هناك في جهة ما، بمناسبة أخرى إنها مهمة في تـــاريخ بلدة العجاب "[1].

فالسؤال الذي يتكفل القـــارئ وحده بالإجابة عنـــه، عـــن طريـــق قراءتـــه وتأويلاتـــه اللانهائية، وهذا سيؤدي إلى إيداع عنوان لقصة ثانية يتفنن خيال القارئ في تشكيلاتها.

ويبقى السؤال مطروحا:

ما المفاجآت التي تخفيها المحاضرة الثانية " **المثقف جدا** " في البلدة الأخرى؟

وما سبق يبرز فاعلية الوصف عندما يصبح مشهدا Scène، وعـــن ذلـــك نجـــد مهـــام القصراوي في كتابها تقول: " **يحضر المشهد بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائي من وظيفة درامية تعمل علـــى كســـر رتابـــة الســـرد (...)، ولأن المشـــهد الحواري يمثل إلى التفصيل أحيانا، فهذا يعمل على إبطاء زمن السرد، حيث يتمدد الحـــوار ويتسع، فيعمل على قطع خطية السرد لتقدم الشخصية نفسها "**[2].

أما إذا تساء لنا عن طبيعة لغة المشهد وفاعليته في المجموعة " **تا كسنة** "، فإننا نجـــدها لا تختلف عن القصص السابقة من حيث هي لغة مقنعة لوعي المتلقي فـــي بنيتهـــا الداخليـــة واختيار القاص لشخوص متنوعة شخصت لنا الواقع... مـــن خـــلال المكونـــات الحواريـــة التي اعتبرت جزءا من النظام السردي الوصفي، خصوصا في عصرنا الحديث الذي يمكـــن وصفه بالعصر الحواري " **فالكلام المتمظهر أساسا في الحوارات الداخلية، ليس اســـتراحة للكاتب والقارئ أو تزيين للنص، وإنما قناة التلفظ الروائي، ومتلقي الشـــفوي بـــالمكتوب، ومن هذا المنظور تبرز إمكانات المكون الحواري في الرواية بوصفه مظهرا خلاقا لعـــوالم لفظية ممكنة ولتشخيص الصيرورة الإيديولوجية ولتفاعلات الشفوي بالمكتوب "**[3].

ومن الناحية الإجرائية: تمكن أن نتعرف على المشهد الحواري في التحديد الآتي:

أيها الناس قال المثقف جدا.

صفق الطويل والقصير والوسيم والذميم والمربع والدائري، والذي يحمـــل بنـــزم عميـــق، وفي البراري البعيدة صفق حلزون كان ذاهبا إلى المدرسة.

أيها الناس أكرر المثقف.

---

1)- المصدر السابق، ص:65 .

2)- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004، ص:239 .

3)- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ – دراسة تطبيقية – موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص:171.

قلت: بمناسبة العيد الوطني للعلم أو الذباب، في الحقيقة، في واقع الأمر عجز لساني عن التعبير، المناسبة تاريخية وعظيمة.

نعطيك ألسنتنا هدية. هتفت القاعة، ألسنتنا الطويلة التي قادتنا إلى الظلمات في خدمتك، ها هي:

وقال: اللسان الأول: اللعنة عليك.

وقال الثاني: بمناسبة المناسبة الكبيرة نحن معك.

وقال الثالث: بمناسبة ضحكتك الأجنبية ومشيتك الأجنبية نعلن موافقتنا على خطبتك الطويلة، الهامة جدا والمفيدة جدا.

وقال الرابع والخامس والثلاثون: إذا لم تستح فافعل ما شئت.

امتلأت القاعة بالذباب الذي على مكبر الصوت واختلط الطنين بالهتافات والتكبيرات وتشكرات المثقف جدا "[1].

فهذا المشهد يمثل مقطعا كاملا يعتمد الإطالة و " **الإطالة هنا متفقة مع دقة التصوير، بحيث ينجح الروائي من خلال الإطالة هذه في إيصال المعنى، المشهد دقيقا** "[2]. إذ أن هذا المشهد يذكر التفاصيل الصغيرة والجزئية حتى يضعنا أمام الصورة أو الواقع اليومي، ويستمر الحوا في ممارسة هذا الدور بلغة بسيطة لكنها موحية، وحققت غايتها، كما يحتوي إشارات معرفية تتطلب مشاركة القارئ بفاعلية حتى تكمل الصورة لديه، وهنا تكمن خصوصية فعالية المشهد في النص القصصي. المبني على الشخص " **المثقف جدا** " إذ يبدو شخصية متكبرة راقية ليست في مستوى الحضور إضافة إلى ذلك أنها منافقة من اجل بلوغ مآربها، وربما كان هؤلاء الحضور هم من أوصل هذا الشخص إلى ما هو عليه لتكثف آلية الصراع في نص القصة عندما يعجز المثقف جدا عن الكلام جراء الذباب الذي حل بالقاعة وافسد عليه نشوته بالتعالي على الحضور.

وقد لجأ القاص كذلك إلى توظيف الإيماء مع المتلقي رغبة منه في مشاركته لأحداث القصة ويقصد بالإيماء تلك المقاطع القصصية التي يختزل فيها القاص معاني عديدة وعميقة بلفظ ينبغي الوقوف عنده لبلوغ ذلك العمق، والملاحظ على تلك الإيماءات أنها تعددت أوجهها فمنها ما يتخذ بعدا أساسيا أو اجتماعيا أو واقعيا ومنها ما يحصر معاني التهميش،

---

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:64-65.

2)- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص:71.

الهجرة والبيروقراطية... وفيما يلي سأتخير المقاطع السردية التي حوت الإيماء بين القاص والمتلقي.

يستعمل " **بوطاجين** " عدة ألقاب للمدينة منها " **مغارة الحمقى** " وفي ذلك إيماء يلقيه للمتلقي لفك اختزال شفرات تلك المدينة فالمغارة إشارة إلى الإنسان البدائي غير المثقف الفاقد لأدنى شروط العيش السوي، والذي لا يبحث عن شيء غير تلبية حاجاته البيولوجية(الأكل) أما " **الحمقى** " إيماء لطبقة من المجتمع فضلت العبثية أسلوبا للعيش والمدلولين معا " **مغارة الحمقى** " يشيران إلى الطبقة المثقفة في المجتمع والمعارضة للواقع السياسي المبني على طغيان القوى الحاكمة فاختارت لنفسها توجها سياسيا معارضا للحكم القائم على التآمر وتعدد المواقف وتناقضاتها.

وفي موضوع آخر يقول: " **ما هذا؟ تساءلت عالمة بعد لأي** "[1] فما سيتوقف المتلقي في هذه العبارة الإيماء بالمعنى المخالف إذ نتحسس سخرية وتشريحا لوضع قائم، ولا مجال للتفكير حتى في تشفيره فهذا الأسلوب مبطن باستهزاء وافتقار لأنماط هذه الشخصيات المتحاورة وجرأة في كسر النمطي على مستوى اللغة والشخصيات والإحداث فلعبة الكتابة عند القاص مست النص على جميع مستوياته، وما تميزت به هذه القصة " **مغارة الحمقى** " كثرة الإيماءات والإشارات والتلميحات في كل عبارة وكل ملفوظ يسعى من خلاله إلى إعلان صراحة مؤداها أن ثمة تلازم وصراع بين الخير والشر آبى القاص أن يبوح بسره تاركا الفرصة للقارئ من خلال المرجعيات المختلفة بين نصوص قرآنية وأحاديث نبوية وأخرى صوفية تحفز القارئ وتجعله يبحث عن الدلالات والتأويل عن طريق إعادة تشكيل النص من جديد.

ومن الأحاديث التي استشهد بها القاص عن **الرسول (ص)** مستعملا أسلوبه الخاص " **كان ينظر إلي خببا وخببا أنظر إليه** "[2] أي أن كلانا ينظر إلى الآخر نظرة خداع وفيها كثير من الحقد والضغينة يؤول هذا إلى سلوك سلبي أما **الرسول(ص)** فيقول: " **لست بالخب ولا الخب يخدعني** " ***حديث شريف***

أي أن **الرسول (ص)** لا يتميز بهذه السمة ومن تميز بها لا يستطيع خداعه.

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص:65.
2)- المصدر نفسه، ص:62.

وما يمكن ملاحظته استيعاب التجربة القصصية عند " **بوطـــاجين** " للفعاليـــات النصـــية من خلال التداخل الحاصل بينها مما يجعل منها بنيات نصية متأسســـة داخلـــة فـــي تقـــاطع مع البنيات النصية الأصلية وتغييرها بما يوافق خصوصية السياق القصصي، والتـــي تعمـــل على بلورة الأبعاد الدلالية للنص وإحكام العلاقة التلقائية بين النص والقارئ. وفي ذلك تفعيل وتحقيق لقيمة النص الإنتاجية ببنيته العامة.

وما يمكن التأكيد عليه أن تعدد الفاعليات النصية ضمن الـــنص الروائـــي الواحـــد هـــو من مميزات الرواية العربية التي تبحث دوما عن التفرد في البناء الفني و المضموني.

خطة الفصل: فعالية الوصف في بناء الشخصية عنـــد " السعيد بوطاجين "

1- الشخصية والرواية.

أ/ الشخصيات المنتمية.

ب/ الشخصيات اللامنتمية.

1- الشخصيات المرجعية: Les Personnages Référentiels

2- الشخصيات الإشارية: Les Personnages Embrayeurs

3- الشخصيات المتكررة: Les Personnages Anaphoriques

2- الوصف الخارجـــي للشخصيـــات.

3- الوصف الداخلـــــي للشخصيـــات.

4- وظائف الوصف:

أ/ الوظيفة السردية.

ب/ وظيفة الإيهام بالواقع.

جـــ/ الوظيفة الرمزية.

د/ الوظيفة التفسيرية.

هـــ/ الوظيفة الأيديولوجية.

و/ الوظيفة الإبداعية.

1- الشخصية والرواية:

تعتبر الشخصية من أصعب المقولات التي بحثت فيها نظرية الأدب من خـــلال تفكيـــك السرود وتركيبها وتحليلها وتأويلها مستعينة بنظريات نقديـــة حديثـــة ومعاصـــرة كالبنيويـــة والأسلوبية وكذا اللسانية، ... لتقديم الشخصية باعتبارها مقولة نحويـــة ولســـانية وعلامـــة سيميائية ضمن القصة.

ولأن الشخصية عنصر فعالا من عناصر الفن القصصي فلا يمكن تصور قصة بـــدونها مما يؤهلها لأن تحتل المكانة الأولى التي توجه الحدث وتحرك بنيته فهي محـــور الأعمـــال مثلما يرى "**هنري جيمس**" الذي يقول: " **ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ و ما العمل إن لم يكن تصوير الشخصية؟ و ما اللوحة أو الرواية إن لم تكـــن محـــور وصـــف طبـــاع الشخصية؟** "[1]. بل هي " **موضوع القضية السردية** "[2]، و على أساسها تبنى الأحداث.

وضرورة البحث عن الشخصية القصصية ضمن البناء القصصـــي لا يتـــأتى مـــن أن الشخصية هي مجرد عنصر من هذا البناء فحسب، بل تتأتى أيضا من قيمتها فـــي التعبيـــر الجمالي في علاقتها بالفضاء الخارجي (الواقع) أو الفضاء الداخلي (النفسي) من خـــلال رؤى وأفكار يتخفى وراءها القاص أو يقوم بتحريك الأحداث من منظور الفاعـــل المهـــيمن أو هو البطل ذاته ممررا رسالة عبرها إلى القارئ.

وهكذا تتنوع وتتنقل (الشخصية) بين الخيالي والواقعي من خلال جملـــة الخصـــائص التي يلبسها القاص لشخصياته.

وبهذا يبنى الخطاب القصصي شخصياته بطريقة مميزة، حيث يجعلها تنـــبض بالحيـــاة بمختلف مظاهرها.

---

[1])- الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص:96 .

[2])- تزيفيان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2005، ص: 73.

فكان لدراسة القصة بجوانبها المختلفة، والتوقف عند جماليتها يقتضي من الباحث الأخذ بمبدأ توزيع الاهتمام على كل العناصر التي تقوم عليها، ولاشك أن مسار الشخصية على المستوى النفسي والاجتماعي والمادي يساعد جوانب كثيرة من القصة على التبلور والتطور والانتشار، نظرا إلى الحيز المركزي الذي تشغله ضمن مكونات الخطاب السردي، فهي نقطة تقاطع بين جميع الأجناس السردية، وعامل تمييزي يفرقها عن أجناس أدبية أخرى.

وبتتبع صيرورة الفن القصصي نجد أن الشخصية في الرواية التقليدية (الشعرية الأرسطية) اعتبرت ثانوية مقارنة بباقي عناصر العمل التخيلي، فهي خاضعة خضوعا تاما للحدث، وقد استمر هذا التصور عند المنظرين الكلاسيكيين الذين يرون الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث[(1)].

لكن في القرن التاسع عشر تبوأت الشخصية منزلة رفيعة، فـ " **كانت في الرواية التقليدية هي كل شيء بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم من أجل كل ذلك نلقى كثيرا من الروائيين يركزون عبقريتهم وذكاءهم على رسم ملامح الشخصية** "[(2)].

ويبدو أن هذا الاهتمام المبالغ فيه برسم ملامح الشخصية، ويعود سببه حسب " **ألان روب غربيه** " إلى ارتقاء قيمة الفرد في تلك الفترة ورغبته في السيادة، هذا ما دفعهم إلى جعل الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية فأصبحت كل العناصر توظف لإظهار الشخصية ومنحها الحد الأدنى من البروز[(3)]. لذا " تعامل الشخصية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها وملابسها ، وسحنتها وسنها، وأهواؤها، وهوا جسمها وآمالها وآلامها، وسعادتها وشقاوتها"[(4)].

---

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)، ص: 208.
2)- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 76 .
3)- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ،الزمن،الشخصية)، ص:76 .
4)- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 76.

لكن مع مطلع القرن العشرين، بدأت تتغير الرؤية، فحاول الروائيون والنقاد التقليل من سلطتها في الأعمال الروائية لذا " **بدأت الشخصية بمفهومها الكلاسيكي، تمحي تدريجيا**" [1]. لأن " **ذلك العصر المتوهج، لم يعد قائما، إن الروائيين الجدد ... بدأوا يهوون الصروح الجميلة التي كانت الشخصية الروائية تتربع فيها** " [2]. فمنهم من يجعلها إنسان حيا من الواقع، ومنهم من يشيئها، ومنهم من يتنكر لها تماما مثل " **شلوفسكي** " وهناك من يقف موقفا وسطا منها.

ومهما قيل أو يقال عن الشخصية وقيمتها في العمل القصصي، فإنها تشكل " **بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها، فالرواية هي أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية** "[3].

وإن تعددت الدراسات وتنوعت البحوث النظرية والتطبيقية في دراسة الشخصية الروائية فعالياتها وبنيتها، فإن أهم ما كتب في هذا المجال البحوث التي أنجزها كل من " **غريماس ، فلاديمير بروب، فيليب هامون** ". هذا الأخير يرى أن: " **مقولة الشخصية ظلت، وبشكل مفارق، إحدى المقولات الأشد غموضا في الإنشائية** "[4].

وهذا ما يجعل البحث عن قيمتها الجمالية وأبعادها الدلالية تقوم على تتبع السمات الدالة عليها في النص، و لأن دراسة الشخصية " **من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة (عالم النص) عبر مستويين: الأول فني جمالي يعطي (القص) قيمته الفكرية الجمالية ... والثاني فكري معرفي (على اعتبار أن الشخصية) نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي** "[5].

---

1)- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي - دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة - منشورات الاختلاف، الجزائر،2000،ص:14.
2)- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص:80.
3)- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص:101.
4)- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص:17
5)- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص: 102-103

فقد أسهمت الجهود النقدية في بلورة تقسيمات الشخصية حسب أنواعهـــا وتصـــنيفاتها، وتقاطعاتها مركزة على مبادئ نظرية وأسس منهجية محددة، وذلك من خلال إقامة معـــايير تصنيفية للشخصية، تستهدف تنظيم تنوعاتها المدهشة والتحكم في تشعباتها الكثيرة.

وقد عرفت الشخصية تقسيمات عديدة، اختلفت باختلاف المعايير المعتمدة في تصـــنيفها وهي معايير لا يخرج مضمونها في مجمله عن طريقة بناء الشخصية داخل العمل الســـردي ومن بين أهم التقسيمات:

تصنيف الناقد الإنجليزي **(E.M.FARSTER)** في كتابه " **مظـــاهر الروايـــة الجديـــدة** " **(Aspect of the novel)** الذي صنف الشخصيات حسب درجة تعقيدها ووضوحها داخـــل النص إلى:

شخصية مدورة **(Ronds)** فــ " **هي تلك الشخصية المركبة المعقـــدة، هـــي التـــي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا ســـيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، متبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن** "[1].

بينما الشخصية المسطحة **(Plats)** " **تمضي على حال واحد لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة** "[2].

من خلال هذين المفهومين يمكن القول أن هذه الشخصية تتصف بالنمو، وهذا ما يـــدعو إلى استبدال مصطلح الشخصية المدورة بالشخصية النامية، إضافة إلى هـــذا نجـــد خاصـــية التطور، فهي ميزة تعرف بها الشخصية، يمكن إدراجها ضمن تسمية الشخصـــية المتطـــورة كما تملك قدرة المفاجأة بطريقة مقنعة لأنها تستقر على حال واحد.

بينما الشخصية المسطحة تتصف بالجماد والثبات، وهي شخصيات تولد بسلوك واحـــد وأحاسيس واحدة وبفكر واحد، وتعد مكملة للحدث وغيرها فاعلة فيه.

1)- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 88-89.
2)- المرجع نفسه، ص: 89.

كما نعثر على طائفة أخرى تصنف الشخصيات على أساس ثباته وتغيرها داخل العمل الروائي، فقسمها إلى شخصيات نامية **(dynamique)**، وأخرى ثابتة **(statique)**.

فالأولى تمتاز بالتغير الدائم، كما تكون ذات قابلية لتأثر و التأثير، فى حين الثانية تمتاز بالسكون وعدم التأثير.

وهناك تقسيم آخر يعتمد معيار الانتماء أو عدم الانتماء وتبعا لهذا المبدأ نستطيع تقسيم الشخصيات إلى المنتمية و اللامنتمية.

أ- الشخصيات المنتمية:

هي التي تحمل فكرا أوعقيدة أو ايديولوجية والشخصيات المنتمية كثيرة نذكر منها :الشخصية الإقطاعية وهي التي تحمل الفكر الاستبدادي والاستعبادي،الشخصية الثورية التي تنادي بالتخلص من القيود والثورة على الظلم والجوع ،وكذلك الشخصية الإيديولوجية التى تحمل أفكارا رأسمالية .

ب- الشخصية اللامنتمية:

فهي تلك النماذج الروائية التي تتبني رؤية أيديولوجية، وهمها الوحيد منصب على التعبير عن ذاتها، ومن هاته النماذج الشخصية الرمزية والشخصية الهامشية، وتتسم بعدم إظهار نواياها، ولا تؤدي خدمة أو منفعة للمجتمع.

لكن ما نلاحظه على التصنيفات السابقة أنها مرادفة لبعضها البعض ونحن نؤيد في ذلك ما ذهب إليه " **عبد المالك مرتاض** " فيما يخص مصطلح " **فوستر** " الشخصية المدورة **(ronds)**، الذي هو نفسه الشخصية النامية **(dynamique)** والايجابية **(positive)**، أما الشخصية المسطحة **(plats)** هي نفسها الشخصية الثابتة **(statique)** والسلبية **(négative)**.

أما " **فلاديمير بروب V.propp** " فقد ركز في كتابه مورفولوجيا القصة على الأفعال التي تقوم بها الشخصية في الحكاية، وقلل من أهمية الشخصية، أما العناصر الثابتة فهي ما تقوم به الشخصية من دور[1].

فالحكاية هي تسلسل من الوظائف المحدودة العدد والانتشار، ولا يمكنها أن تكون شيئا آخر سوى ما تحيل عليه، فإذا كانت الحكاية العجيبة تتحدد كتابع لإحدى وثلاثين وظيفة، فإن هذه الوظائف قابلة للتجميع في دوائر محددة وهي دوائر الفعل، وهذه الدوائر هي:

1/ المغتصب l'agresseur

2/ المانح donateur

3/ المساعد adjuvant

5/ البطل l'héros

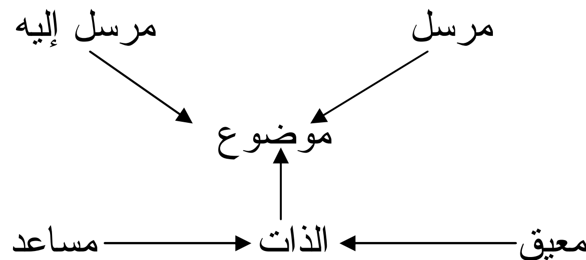
4/ الآمر mandateur

6/ البطل المزيف faux héros

7/ الفاعل الموكل

فهذه الدوائر التي تمثل الفعل أو الوظيفة الشخصية تحمل قيما دلالية في مضمونها.

أما تصنيفات (غريماس A.Greimas) جعلت الشخصيات عوامل تقوم بمجموعة من الأفعال، فكانت مجرد شخصيات مشاركة ، ضمنت أدوارا ستة هي:



1)- ينظر: فلاديمير بروب: موروفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ص:38

إن كل التصنيفات السابقة للشخصية القصصية تحدد بناءها من خلال مسار الأحـــداث، فتبين من خلال الوصف حركتها وثباتها، إيجابياتها و سلبياتها، كما تتغلغل في دواخلها محللا ومبررا أفعالها، كما ترسم بعلاقاتها عالما تخيليا قد يكون انعكاسا لعالم الواقع لتثبت وجودها في العمل السردي.

أما " **فيليب هامون** " في كتابه " سيميولوجية الشخصيات الروائية " قد تناول الشخصـــية كدال تتخذ عدة أسماء تميزها مع صفات تشخص هويتها، وتبـــرز الوظيفـــة التـــي تؤديهـــا بمعطيات سياسية، ثقافية، اجتماعية وإنسانية، وقدم ثلاثة أصناف للشخصية هي:

1- الشخصيات المرجعية: Les Personnages Référentiels

ويقصد بها الشخصـــيات ذات المرجـــع التـــاريخي كـــــ " **نـــابليون** "، والاجتمـــاعي كـــ " العامل، الفارس، المحتـــال "، وشخصـــيات أســـطورية كـــــ " **أوديـــب و فينـــوس** " أما الشخصيات المجازية فهي التي ترمز مثلا للحب والكراهية.

وهذه الشخصيات يدل عليها اسمها، تحيل إلى عالم مألوف عند القارئ تفرضـــه عليـــه ثقافته و تاريخه، و ترد بناء على اختيار الكاتب لها " **فهو الذي ينتقي ملامحهـــا وســـماتها ،ويحدد لها موضعا معينا من عالم المغامرة ويربطها بجملة من العلاقات** "[(1)].

وترى " **يمنى العيد** " أن المرجع هو كل ما يشير إليه الكاتـــب ولـــه حضـــور بشـــكل أو بآخر في النص، ونتناوله من خلال علاقته بالشخصية من حيث هي تنتمي إلـــى تـــاريخ، أو بيئة اجتماعية أو ثقافية معينة، و قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة.

وستكون دراستنا للشخصية في الخطاب القصصي عند " **الســـعيد بوطـــاجين** " مبنيـــة على مرجعيات مختلفة سواء قدمت بطريقة مباشرة عن طريق وصفها أو غير مباشرة تتضح من خلال خصوصيتها.

---

[1])- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص:101

وبما أن الشخصية حجر الأساس بالنسبة للعمل القصصي، فإن اختيار أسمائها هو أحد ملامح القصدية في لعبة الكتابة نفسها، واختيارها يدرج ضمن الأدوات الفنية المتاحة للروائي في تشفير النص، ووضع نظم إغلاقه.

فكذلك استدعى القاص لشخصية " **عبد الوالو** " بطل القصة المعنونة بنفس الاسم فاعلة في إثارة فضول القارئ الذي يتساءل عما يتخفى وراء هذه الشخصية ذات المدلول الوصفي "**الواو**" إلى فك رموزها، حيث نجدها مشحونة مثقلة بدلالات نشعر بها وقد نعجز عن الإفصاح عنها، فـ "**عبد**" إشارة إلى العبودية وهي كلمة مضافة ، والاسم المضافة إليها بعدها هو"**الوالو**"، والذي ينقل إلى الفصحى بـ" **لاشيء** "، فعندما نربط هذه المعاني نقول أن هذا الشخص ليس عبدا لأي شخص ولأي شيء، لا يعرف معنى العبودية، وهذا يدل على وصف داخلي يمنحنا إيحاء، وهذا بالذات ما نجده في تصرفات بطل القصة " **عبد الوالو** " الذي حرك أحداثها وأدارها، فهو رافض للعبودية والرضوخ، متمردا على الظلم، يدعو دوما إلى المواجهات، وكل هذه الصفات الروحية " **تعلن عن الخصوصيات التي ستمنح له** "[1].

وقد اختار القاص لفظة دارجة "**الوالو**"، وهذا اختيار موفق ذكي، لأن العامية تدل على ذلك المعنى أكثر، وتجلب اهتمام المتلقي الذي يستسيغ تلك اللفظة، ويشعر بلذة في تداولها لأنها تتردد كثيرا في محيطه، ويؤكد هذا النص ذلك " **لم يكن عبد الوالو قانطا، لقد ضربته حيطان الدنيا قاطبة، فانفطر القلب واستعصى الدمع لم يتهدم. تيبست حرارة الحركة، وفي الأعماق القصية دبت الفوضى أو ما يشبه سوق الكلاب والحكماء. خليط غريب لم يعهده. أكان ذلك ديدان البصرة. طأطأ حياته وطفق يبحث بتؤدة في ظلام الخليقة لعله يجده. لا داعي لأن يحث الخطى، عندما تكون مفرغة النفايات بحجم مساحة الرؤيا، فلن تجد مكانا نظيفا تحج إليه خطاك الغريبة، عليك أن تتأقلم أو تنقرض.**

[1])- تزيفيتان تدوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان سريان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص: 78

عليك يا عبد الوالو ألا تنكسر أمام أحد. اكسر نفسك بعيدا، انهزم هناك وحدك. أصرخ أو ابك أو أسكت أو مت في سكينة. هادئا و قانعا "[1].

نجد ضمن هذا المقطع الوصفي المبني على كثير من السخرية، يقدمها الوصف كصوت رئيسي من خلال اختيار القاص لمجموعة الصفات والمزايا التي سيلصقها بها حتى تـؤدي وظيفتها وتحدد دلالتها.

فهاته الشخصية تكره الفساد والمفسدين، ولا تخشى في ذلك قول الحق، تستمد شجاعتها من إيمانها بمبادئها التي تقف موقفا مضادا على الأوضاع المزرية التـي يعيشـها المثقـف بالوطن، وهو في استحضاره للشخصية " **يحشد عبرها أكبر كمية مـن القـيم والعناصـر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها منحدرة إلى الفرد في المجتمع، لتصبح الشخصـية بالتالي نافذة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي** "[2].

يتضح من القول السابق أن الشخصية تحمل طاقات تعبر وتخطط وتتمرد من خلالها بما تضفيه من صور جمالية وقيم دلالية. وهذا ما سعى إليه القاص " **السعيد بوطاجين** " إذ ابتكر شكلا جديدا من الشخصيات استطاعت بوجودها العبثي أن تموه لما يجـري فـي الخفـاء، وأن تتهم السلطة بالتآمر عليها منبهة في الوقت ذاته إلى التحولات السياسـية والاجتماعيـة التي تطرأ على المجتمع رامزة إلى السلطة بـ " **الديدان** " والمجتمع بـ " **مفرغة النفايات** "، أما الشخصية المركزية " **عبد الوالو** " فعليها أن ترضخ لكل الممارسات.

وقد اتخذ الوصف موقفا في تصوير المظهر الداخلي للشخصية مع التعمق في وجـدانها يقول القاص: " **قانطا، انفطر القلب، استعصى الدمع، في الأعماق القصية دبـت الفوضـى، هادئا، قانعا، سكينة...** " وذلك إشارة انعكاس لما يحدث في الواقع.

[1])- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة- ص:87

2)- صلاح صالح: سرد الآخر - الأنا والأخر عبر اللغة السردية - ص:100

كما وظف القاص الخطاب الأسطوري باعتبارها وجه من أوجه الواقع الثقافي، وهو من وضع الجماعة، بل نتيجة لتأملات الجماعة وخيالاتها، يحمل معاني التواصل بين زمنين بعيدين، يساهم في تفعيل الحدث وتعميق الدلالة.

فعمد القاص إلى توظيف الأسطورة ضمن قصصه محملا إياها لكثير من الخيال والخرافة.

يقول " **بوطاجين** " مستعملا ضمير المتكلم وكأنه مشارك في الأحداث " **نشيد بلدا نسميه مغارة الحمقى، نكتب له راية ونشيدا يثب غير آبه بفصول أحد. لا بالإنشاء ولا بالشتاء** "[1]. فهذا المقطع يمثل كيانا خياليا وصفيا يسمى بالمغارة، والتي كثيرا ما اعتكفى فيها الفلاسفة وأهل الحكمة هروبا من منطق الرذيلة والفساد، أما الشخصيات ذات الطابع الوصفي "**الحمقى**" وهم "**الأشباح**"، فهذا توظيف لشخصيات أسطورية خرافية بأسماء متفق على أنها مخيفة ترمز للترهيب.

فالقاص لم يكتف بـ "**المغارة**" و"**الحمقى**" بل أتبعها بقوله: " **أنا أحد الحمقى وأحد الأتباع الصالحين. أنا ولي أحمق، واسمحوا لي أن أوقع مرة أخرى** "[2].

فالأسطوري ضمن المقطع السابق هو شخصية " الولي الصالح الأحمق "، وهذا الاسم لم يأت عبثا وإنما له دلالات في المجتمع الجزائري، فيرمز إلى الصوفية والتمسك بمبادئ الدين الإسلامي والتعلق بها إلى درجة الزهد في الدنيا من أجل الثواب "الجنة" في الآخرة مبتعدا عن شهوات وملذات الدنيا، ومن ثم أصبح يزوره الكثير ويتمنون رضاه، وهي كذلك دلالة دينية.

ويلاحظ من خلال ما سبق أن القاص يعمد إلى الرصيد المشترك للجماعة، ويعطيه أهمية عن طريق التداول والتوظيف الأسطوري للأحداث والشخصيات في قصصه،

---

1)- السعيد بوطاجين: أحذيني و جواربي وأنتم، ص: 69.
2)- المصدر نفسه، ص: 71

فتمدنا بجمالية فنية تزيد من ثقلها وخصوصيتها في الإحالة إلــى الماضــي، والهــدف مــن توظيف الأسطورة هو " **استثمار المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ ليــدفع به إلى الانفعال بعالم (النص)** "[1]. ليظل صوت القاص مسيطرا على أجواء القص مبتكــرا هذه الشخصيات التي تساعده في حمل أفكاره، وكسره للمألوف برسم أجواء الواقع السياســي والاجتماعي.

2-الشخصيات الإشارية: Les Personnages Embrayeurs

تندرج تحتها الشخصيات المتصلة بشخص الكاتب، و الشخصيات المحيلة علــى أفكــار إيديولوجية و فلسفية، و الشخصيات المستحضرة من خلال الذاكرة و الاسترجاع. كما تحيل إلى القارئ أو من ينوب عنه في النص. ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات بسبب تداخل عناصرها ببعضها.

فنجد ضمن القصص المدروسة أن شخصية الكاتب وردت من خــلال إشــارات قويــة وموحية، خاصة فترة العشرية السوداء التي انعكست سلبياتها على المثقف الذي كان مهــددا من طرف السلطة. فقد وردت إحالات عليها كقول القاص: " **أيها القارئ الــذي لا يعرفنــي يكفي أنما إخوة و أمنا الأرض شاهدة. هذا أنا: متعب من وقتي و منــي و لســت فخــورا بانتمائي لسلالة متوحشة. أجد متعة غريبة في السخرية مني و من الذين يسخرون منــي. أنا أعرف:**

قادة العالم معتوهون والشعوب التعيسة تتقاتل إرضاء لهؤلاء المجانين الــذين يقــودون الخليقة نحو ممالك الجنون. لقد تجولت في التاريخ كله فوجدت ناســا كثيــرين يفكــرون بأمعائهم. وأما الإنسان الحقيقي فنادر في هذا الكون الذي يحج إلى الجيب ممتطيا الكــذب ودمكم. لهذا ألعنه "[2].

[1]- عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص: 145
[2]- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:07

فالقارئ لا تغيب عنه تلميحات الذات الأنا التي يلمح بها القاص إلى نفسه في كل عبارة من عبارات النص، مشاركا في مجريات الأحداث، وفي ذات الوقت يعلق على الأوضاع الاجتماعية والسياسية المزرية التي تزيد من توتر الشخصية البطلة ما يجعلها تصرح أكثر مما تلمح، صامدة دون خوف من الخطر الذي يهدد حياتها إيمانا منها أن: " **العمل الفني رؤية عظيمة للوصول إلى غرض التعبير عن فكر** "[1].

وبهذا يصبح القاص شخصية شاهدة على الأوضاع، ورغم كونها تحاول عدم كشف المستور إلا أنها لا تستطيع باعتبارها جزءا حيا من هذا الواقع بأفكارها وموقفها وتصوراتها. وهذا ما دعا إلى الاعتراف بعلاقة القاص بعالمه. وهذا يؤكد علاقة الاتصال بين الإنسان وبيئته.

كما نجد أن القاص يحاول إيصال صوته في التعبير عن واقع، فأحيانا يقوم بتلخيص تجربته أو تجربة غيره، فتكون الصورة حاضرة بحيثياتها، بحيث تتبدى شخصية الكاتب من خلال ضمير المتكلم، والعبارات الدالة عليه والتي حملت في مضمونها رموزا تدل على سيطرة العامل السياسي على العامل الثقافي، سعى من خلاله إلى رصد الصراع السياسي في الجزائر و النتائج السلبية التي أفرزتها على جميع المستويات.

ويشير القاص في مقطع آخر إلى حالة المثقف في المجتمع العربي قائلا: " **غباء يشبه مشية المهاتما غاندي يوم كان يجوب الشوارع إلى إيمانه الذي أطعم ملايين الأرواح المحرومة مثلي ومثل أهلي والناس القادمين من فجر النسيان، أولئك الذين لهم وجوه متربة ومرحة** "[2].

يتداخل ضمن هذا المقطع صوت القاص الذي يتماهى في صوت الشخصية للتعبير عن رؤاه، معتمدا تقنية الوصف كتعبير عن الرغبة في التواصل مع الآخر إيمانا من السلطة المتعفنة بأن قتل المثقف هو قتل لأفكاره بالدرجة الأولى، و لفعاليته و تأثيره على الآخرين

1)- الصادق النيهوم: الكلمة والصورة، تالة للطباعة والنشر، الأردن، ص: 104.
2)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:29

بالدرجة الثانية، ولفظه اسم " **المهاتما غاندي** " ما هو إلا علامة و رمز يحمل بداخله فعل معين و زمن مثيله.

فالقاص يبدع شخصياته من خلال الأوصاف التي يقدمها أثناء توصيفه لها. هاته الأوصاف المبنية بعبثية واستفزاز وتخلخل في قيم القارئ الذي يجد نفسه مندهشا من ذلك.

إن الشخصية الورقية " **المهاتما غاندي** " لعبت الدور بامتياز في إيصال ما أراده القاص أن يصل للقارئ.

كذلك نجد استحضارا للماضي، واستدعاء من خلاله للحاضر، في قول القاص: " **ماذا ينقصنا هناك؟ لم تعد الابتسامة ممكنة في تلك الأرض التي زرعها الأجداد بالعلامات، بالأدعية والدم بالقناعة الموصولة بالنفس الكريمة. كان الخالق يحبهم لأنهم أحبوه بنية خالصة، كانوا يرونه في قطرات الماء وقامات السنابل التي تشبهك، في الخبز اليابس، في الرعد وفي ابتسامة الزعتر في ذروة الجبل حيث رعيت ماعز جدتي وآخيت الوعول، ثم كبرت خطأ. كبرت في الموت. هل بمقدورك أن تكوني زعترا يعيد إلي المرايا القديمة؟ منذ وقت وأنا أبحث عن شكل وجهي. أريد أن أراه** "[1].

استحضر القاص ضمن المقطع السابق صوت الماضي ويمثل الجد الذي يرمز من خلاله إلى التضحية في سبيل الأرض والوطن، هؤلاء الذين ضحوا بكل شيء في مقابل أن يعيش الحاضر لكن حركة الرجوع إلى الوراء تمثل لعبة الإيهام بالواقع المعاش[2]. الذي أراد القاص التعبير عنه بشخصية ترفض الانكسار لتختار التميز و التفرد برسم مسار تصاعدي من البداية حتى النهاية. هذا الواقع المؤلم الذي لا تحاول فيه الشخصية التجاوز بقدر ما ترضى بالثبات على مستوى الوصف.

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة- ص: 09
2)- ينظر يمنى العبد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:165.

كذلك جاء ذكر " الجدة " في موضع آخر عن طريق السرد الاسترجاعي، حيث ارتبطت هذه الشخصية بشخصية الابن عن طريق تذكر أحداث ماضية تذكر فيها شخصية " الجــدة " لقول القاص: " **كانت الجدة تستقبل الجميع، أنا والقطيع والجوع، والحذاء الذي جعلني رجلا في السادسة. تربت على شعري المترب وتبتسم، ومع الوقت بحثت عــن تلــك الابتســامة في الكتب و المدارس و الجامعات و في الوجود فلم أجدها.**

الفقر ينسج ابتسامات تعيد للشقي بهجته، وإذ أنظر مهزوما أرى تلك الابتسامة في وجهك المضيء فأنسى الطوفان وأنساهم واحدا واحدا، برميلا برميلا، كيسا كيسا. براميل الكــذب وأكياس المرارة. كلهم كلهم. تكفيني الابتسامات لأقتات، لأتمدد على الظهر تحت شجرة ما، في جغرافية بعيدة وأضحك عليهم، أتمرغ في التراب وأضحك على أولئك الأربــاب الــذين أوصدوا أبواب الرئة و البسملة "[1].

إن الجدة عذبة الابتسامة، طيبة، تجالس حفيدها كثيرا، تحن عليه وعندما كبر وشب أخذ يحن إلى تلك الأيام، ويتذكر قصصها ويسقطها على واقعه.

وبهذا فإن شخصية " الجدة " ترمز إلى الذاكرة التاريخية والثقافية التي يشترك فيها أفراد المجتمع، وهي أيضا رمز للحنان و الملجأ الأمن الذي يقصده الحفيد المتوتر القلــق المثقــل بأعباء يومياته. وهي رمز لتواصل الأجيال وترابطها ويظهر هذا في تعلق الحفيــد بجدتــه و رسوخها في ذاكرته. وهو كذلك رمز لحب الأرض والحفاظ عليها، وفضح أعدائها فكثيرا ما أوصى حفيده بذلك.

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة- ص: 14.

3-الشخصيات المتكررة: Les Personnages Anaphoriques

وهي تحضر كعلامات مقوية لذاكرة القارئ وتظهر هذه النماذج في الحلم المنذر بوقوع حادث، أو في مشاهد الاعتراف والبوح وهي ذات وظيفة، إذ تنشئ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات، غايتها وصف المقاطع السردية ببعضها البعض[1].

ومن النماذج المحققة لذلك، قول القاص: " **رأس معلم أراد أن يفهم ما يجري في البلدة، الخطأ خطأه، لم يكتم ما وجب كتمانه. كان يتحدث كثيرا عن الحق والحقيقة فاستحق مكافأة في مقامه** "[2]. فنجد ضمن قصة " **أوجاع الفكرة** " صراع بين المثقف و السلطة هذا الصراع الغير متكافئ ينتهي في اغلب الأحيان بالتصفية الجسدية أو المعنوية لهذا المثقف، تتكاثر بذلك الرؤوس المجزورة الملقاة على حافة الأرصفة ولا تكرم حتى بربع قرن حتى " **داسته الأقدام وغار في الطين** "[3]. من هنا يبدأ إحساس هذا المثقف بالغربة والوحدة، لأنه لم يجد من يفهمه أو يتبنى أفكاره ليعيش مأساته داخليا " **ذلك أن البنية الداخلية للرواية هي اتجاه البطل إلى ذاته** "[4].

ومن عمق هذه يقرر أن يخلق شخصا يفهمه ويؤانسه، فيخاطب فكرته المسماة " **أحمد علي** " قائلا: " **يا أحمد علي رأيت في المنام أني جاعل إياك حكيم، سأكتبك الآن فوق هذه الورقة وأشملك بعنايتي، هكذا ستبدأ مغامراتك على عتبات وحل مديد. تفتح عينيك على الدم... هكذا ستكون شاهدا معي تدون ما استطعت إليه سبيلا، ترسم لون المجزرة** "[5].

وبالرغم من أن السلطة قد حاولت قتل هذا المثقف معنويا بتضييق الخناق عليه وجعله أسير بيته، إلا أنه يأبى الاستسلام والخنوع، ويصر على النضال رغم ما يحدث، فيصبح المشهد حاملا لجملة الأفعال والصفات التي تقود الفعل السردي في القصة.

---

1)- ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:217

2)- السعيد بوطاجين: أحذيني و جواربي وأنتم، ص: 20.

3)- المصدر نفسه، ص: 23

4) George lukacs : la théorie du roman ،ed goutier ،paris ،1963،p:75

5)- السعيد بوطاجين: أحذيني و جواربي وأنتم، ص: 13-15..

ومن مشاهد اعتراف القاص كونه مشاركا في الأحداث قوله: " **فكرت في لحظة ما في مصير فكرتي. بدا لي أني خلقت مسكينا لم أعلمه كيف يقرأ الموت المتسربل هنا وهناك. أنجبت خطأ، وكان علي. أنا الخطأ الأكبر، أن أعيد ترتيب خطاه، أن أقلبه رأسا على عقب لينسجم مع المشهد، ليغدوا لونا مكملا لهذه الفسيفساء الغامضة** "[1].

فقد عمل القاص على إعطاء القارئ صورة على الأوضاع الاجتماعية والسياسية و الثقافية، فعملت اللغة على توصيفها بدقة متغلغلة في دواخلها محللا و مبررا أفعالها من خلال الواقع و مسبباته جعلته يخلق شخصياته، من خلال " **تحول الشخصية أمرا واردا و محتملا** "[2] هو انعكاس لعالم الواقع من خلال وصف اللغة و الحركة.

تأسيسا على ما تم تقديمه من تصنيف لشخصيات "**بوطاجين**" ضمن منهج " **فلاديمير بروب** " نجد عمق دلالة الشخصية و انفتاحها و انحرافها، تتكلم بكامل عنفها و صخبها، و لحظة تنتهي من كلامها و مجمل أدوارها الوظيفية يتبدى للقارئ وكأنها تهذي أو تحلم، و تحاول أن تفتت مخزون القارئ الفكري و الأسطوري، فيعيد بناء هذه الشخصيات وفقا لتضاريس جديدة ، مليئة بالمتناقضات والانحرافات فـ " **كل مخلوق يمثل لوحة من لوحات الله الخارقة، منها يكتسب الرحمان قيمته وكبرياءه، وكلما ألغي إنسان أو أهين ظلما شوهت لوحة متميزة** "[3].

الأمر الذي يجعل فاعلية الشخصية في الخطاب تقوم على ما تقدمه من جهود لتفعيل مسار النص جماليا ودلاليا، وسواء أكانت الشخصية ظاهرة بوصفها أو باسمها أو ما يدل عليها، فهي تمثل إلى جانب اللغة والزمان والمكان عنصرا بنائيا من عناصر القص المهمة في النص، تأخذ القارئ عبر تلونها وحركتها، تخفيها وراء الضمائر أو ظهورها بأوصافها الداخلية و الخارجية.

1)- السعيد بوطاجين: أحذيني و جواربي وأنتم، ص: 17.
2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص: 241
3)- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 51

2- الوصف الخارجي للشخصيات :

يعد الوصف من أهم العناصر التي تقدم لنا الشخصية بـــإبراز ملامحـــه الخارجيـــة، إذ أعتبر الجانب الشكلي من أهم الجوانب الجمالية، التي تحدد أبعاد الشخصـــية فمنـــذ " **بدايـــة التخييل القصصي، استعمل المظهر الخارجي لتضمين سمات الشخصية** "(1). ولأن الوصف يساهم في تقديم الصورة السردية التي تتجلى في الشكل واللون والحجم، فإن تكون على لسان السارد أو أحد شخصياته الرئيسية، لذا استطاعت اللغة بقدرتها الإيحائية المجســمة المرئيـــة والغير المرئية كالصوت والرائحة، لأن " **التصوير اللغوي إيحائي لانهائي يتجاوز الصـــوت المرئي** "(2).

وقد ارتبط الوصف الخارجي لبعض الشخصيات بالســـرد الـــذي ينقـــل لنـــا تفاصـــيل الموصوف حتى نتعرف عليه، ومن بين الشخصيات التي نالت حظا وافر من الوصف ضمن قصة " **الزعيم الذي طرد البحر** " هو وصف شخصيتي " **رئيس البلدية والشاب الملتحـــي** " وسنتعرف عليهما من خلال جملة الأوصاف التي استطعنا إحصائها ضمن هذا الجدول:

1)- شاوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص: 100.
2)- سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ – ص: 80

يتضح من خلال هذه الأوصاف المنتقاة لشخص " **رئيس البلدية** " أنه مسؤول حظي بميزات منفردة بجسمه مركزا في ذات الوقت على ملامح الوجه التي تمثل مركز حس الإنسان، أما اللباس فيمثل الأناقة التي تميزت بها الشخصية، لأن المظهر الخارجي أصبح مؤشرا يدل على المكانة الاجتماعية والاقتصادية، ولم يعد واقيا للجسم من العوامل الخارجية فقط بل اكتسب بمرور الزمن رمزا ودلالة تشكل عالما خاص بالشخصية التي بها يعطيها الناس مركزا راقيا، لأنها أول ما يلفت الأنظار قبل التكلم معها، لكن في مقابل هذه الصفات برزت رموزا أخرى لظواهر عديدة كالبيروقراطية، الخيانة، الظلم، الغش، الاختلاس وخيانة الوطن التي تشير إلى الأوضاع المزرية المعاشة من طرف المثقف والمبدع بالوطن.

فالملاحظ في هذا الوصف أن السارد قد حقق مبدأ المصداقية في وصفها وتقديمها لنا (الشخصية)، فهو لم يصفها وصفا مستقلا من خلال رؤيته بل بارتباطها بالحدث الروائي، فيوظف بشكل مفصل للملامح الشكلية البارزة فيها وهي ملامح تدعو إلى الاهتمام بالشخص القادم لأنه قد يغير الأوضاع لكن هذا بعيد المنال من شخصية كهذه.

بناء على ما سبق نجد أن شخصية " **رئيس البلدية** " ذات مرجعية اجتماعية لأنها تمثل فئة من المجتمع الذي يعيش فيه كل فرد منا، كما تحيل إلى شخصية بعينها ونموذجا بذاته، وهذا ما أشار إليه " **فيليب هامون** " بـ " **العامل والفارس والمحتال** ". فكان اختيار القاص اختيار يخدم مبتغاه حيث يستثمرها (شخصية رئيس البلدية) في التعبير عن طروحاته الاجتماعية ونقده للواقع، فيكون ذلك الاختيار ليس عملية اعتباطية وإنما وعيا وقصدا لكشف الصراعات السياسية والاجتماعية.

وهكذا يجمع القاص بين صوتين نقيضين، صوت ممثل في شخصية الشاب. هاته الشخصية التي لم تنل من الوصف الخارجي إلا القليل، فهو شاب لا يحمل اسما عدا أنه ملتحي دون الثلاثين، مما يجعله رمزا حاملا للنضال، يفضح الواقع، كاشفا للحقيقة غير آبه بما سيحدث له من طرف رئيس البلدية.

و يتضح من خلال الأوصاف المادية الملموسة والمقدمة من خلال المستويات الثلاثة للصفات من حيث اللباس الذي يبرز خصوصيات شعب بعينه، ويعتبر واجهة نفسية اجتماعية وحضارية تعكس نفسيات الأفراد، ومكانتهم الاجتماعية، أما الألوان فأصبحت تكتسي دلالات يرمز بها إلى عالم معين – لكن الملامح يرمز بها إلى الجانب الجمالي للصفة الخلقية للشخص، أما المحيط فيمثل فضاء الأحداث، إضافة إلى ذلك نجد جزئية مهمة لم نستطع إغفالها وهي العمر، لأنها بحد ذاتها تمثل جزءا متمما لوصف الشخصية. فهذا العمر لا يتناسب والمظهر الخارجي لشخصية الشاب، فالطلسم يلبسه الشيوخ الكبار، وحمل الرأس المجزورة يرمز إلى أنه شاب شجاع لا يخاف، كذلك ثائر ضد الظلم والحق المنهوك. الذي يمثل " **رئيس البلدية** " رمز للاقيم واللاحقيقة والاستنزاف الذي أصبح ممارسة يومية وعادية بل و مهيمنة على حياة الإنسان التائه بين الحقيقة والباطل فتصبح النفس البشرية غارقة، تائهة وثابتة لا تستطيع التحرك لبناء مقومات شخصيتها.

وهذا ما رسمه لنا الوصف عن طريق اللغة الفاعلة التي سخرها القاص بكل إمكانياتها آملا منه في رسم المشهد وتوضيح الصورة، وقد أعلن القاص صراحة اهتمامه بالوصف خاصة وصف ملامح الوجه واللباس واتخذ ذلك مطية لإغراء القارئ بأن تلك الشخصيات موجودة فعلا في الواقع، وهو حاضر يوجه لها الخطاب بشكل مباشر.

ورغم ثبات موقعه إلا انه تجول ببصره في كل اتجاه راصدا صيرورة الوصف في عرضه مجمل الصفات الأساسية التي تتميز بها الشخصية لكن ذلك تم في حدود أفعالها وسلوكاتها. فكل هذه العلامات لعبت دورا فعالا في بناء هذه الشخصية، وشكلت بذلك خطابا سيميائيا قويا.

وعبر هذه القصة نجد أن القاص يقدم الحدث الروائي بضمير الغائب، وهذا يدل على التحكم في شخصيته، والحكي بالنيابة عنها والولوج في باطنها، فنجد شخصيتين مركزيتين محركتين لمسار الحكي هما " **رئيس البلدية والشاب الملتحي** ".

فالشخصية الأولى تمثل فئة الطبقة الأرستقراطية المتسلطة التي اتخذها القاص نموذجا من خلال منحها قدرة التعبير عن فئة السلطة، أما الشخصية الثانية فتمثل طبقة الشعب الفقيرة الخاضعة للسلطة والمظلومة في الآن نفسه.

ونجد أن القاص حاول من خلال هاتين الشخصيتين " **تقديم صورة واقعية لطبيعة القوات الاجتماعية في صيرورتها المدركة فنيا والتي أمكن استلهامها من وعي الفنان الروائي لحركة مجتمعة، وللتغيرات الحادثة فيه** "[1].

هذا ما يوضحه عنوان قصة " **من فضائح عبد الجيب** " الذي يعتبر عتبة أولية اختزلت ضمن ملفوضيها الوصفيين شفرات ذات محمولات دلالية سيميولوجية قبل الولوج في خبايا مضمون القصة. وسنحاول رصد الأوصاف التي وصف بها " **سعيد المعلم** " الذي يرمز إلى القاص نفسه وما عاناه من واقع الأزمة، والذي قابله بالتمرد والمراوغة ومحاولة التغيير، فيبقى الصمود أملا في ضمان العيش للغد.

فالقاص حرص على وصف " **السمات المظهرية أو النفسية للشخصية سواء كانت دقيقة أو إجمالية تكون دائما متضامنة مع رؤيات العالم التي تميز لحظة من لحظات المجتمع** "[2]، وتمثل شريحة من شرائحه، وذاكرة همشت شخصيات مهمة كالمثقفين الذين لهم الدور الأكبر في بناء هذا الصرح، فعمل القاص على توصيفها وتقريبها من القارئ.

وهذه جملة الأوصاف التي استطعنا إحصاءها من هذه القصة:

---

[1]- عبد الله رضوان: دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية – البنى السردية – ص: 11

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:266

ما نريد أن نخلص إليه من استقراء أوصاف " **سعيد المعلم** " الخارجية أنها شخصية مثقفة، مناضلة بقلمها من أجل كشف المستور، لكنها تبكي الوطن وما آل إليه المثقف من تهميش، كما تبدو من الناحية الفيزيولوجية أنها صاحبة جثة صغيرة، نحيلة ليس بها قوة بدنية، عينان محمرتان دليل على البكاء، سبابة بها نحلة يشجعها على المشي، فهذا دليل ورمز إلى رسم الطريق للأجيال القادمة، وهذا يفسر انعدام الشعور بالطمأنينة والإقبال على تصفية هذه الفئة، ومن ثمة الضياع للوطن والخلاص منه والدليل على ذلك انفصال رأسه " **سعيد المعلم** " عن جثته، وفي مكانين مختلفين، وهذا لترهيب كل من تسول له نفسه التمرد على السلطة.

وبما أن الشخصية المحورية ضمن هذه القصة تحاكي الواقع المعيش في التسعينات، فإن ذلك الواقع مميز بالقمع والإرهاب، وإسكات صوت المثقف الذي يمثل صوت الشعب، لكنه أبى إلا أن يعبر عن حريته ويبوح بمشاعره، وأن يسمع صوته مخيرا الموت في سبيل عيش الآخرين ممارسا في ذلك لغة التحدي التي فرضتها فترة أقل ما يقل عنها " **عشرية سوداء** " لذا نجد تقنية الحوار سيطرت على القصة أملا في الجمع بين النقيضين للوصول إلى الوحدة رغبة في التخلص من التعفن الذي تعيشه البلاد.

وقد اعتمد القاص على ضمير المتكلم (أنا) باعتباره شاهدا على الأحداث، وأن ما يحكي حقيقة لا يتدخل فيها الخيال ولا الشاهد وإنما التزم فيها الحياد ورصد الصراع بين العامل السياسي والثقافي في الجزائر. وهذا ما أفرزته من نتائج سلبية على جميع المستويات.

فالقاص اختار هذه الرؤية التي يبدو من خلالها عليما بالأحداث، وموازيا رأي شخصية أخرى بهذا الواقع القمعي، فأصبح الوضع في الجزائر مهددا بالموت والخطر مما جعل الفئة المثقفة تختار لنفسها الهجرة إلى وطن آخر تجد فيه حريتها، وتضمن لنفسها الحق في الحياة.

ونجد أن المقاطع السابقة تحمل رؤية شخصية مساوية لرؤية القاص حيث سعى لإيجاد مساحة يتحرر فيها من الشعور بالموت الذي يتأهب إليه في أي لحظة. وهنا تبرز ثنائية " الموت والحياة "، " الضعيف و القوي "، " الحرية واللاحرية "، ....

إن هذه الرؤية تنبثق من واقع عاشه القاص، فرضته السلطة من بداية القصة إلى نهايتها فاشتعلت الذاكرة في التعبير عن ذلك الجرح العميق الذي فرضته سلطته على البقاء حيا في الذاكرة رغم التحولات التي تعيشها البلاد.

وعليه، لم يقدم القاص في هذا المقطع لوحة جامدة تجعل من الوصف إطارا زخرفيا محضا وإنما اكسبه دلالات محددة، وهذه الدلالات إنما هي رؤية للواقع السياسي في الجزائر مع بداية مرحلة التسعينات، لأنها هي في حد ذاتها تعاني من التعفن، وقد أتت هذه الدلالات من خلال تحكيم منظور الشخصية بل وتجعل المتلقي لا يحس إطلاقا بان هناك إطارا وصفيا معزولا عن الأحداث " **وقد أدى تطور الأشكال السردية إلى إحلال الوصف الدال محل الوصف التزييني ... فاكتسب أهمية درامية عوضت ما فقده من استقلالية** "[1].

فتشكيل الوصف بهذه الطريقة يجعل من الراوي في هذا المقال بمثابة كاميرا راصدة للمشهد، وهذا ما قمنا برصده من خلال المشاهد السابقة.

أما من الناحية التقنية فيماشي الوصف في هذه السياقات الحدث، وهو لا ينفصل عن صيرورة الزمن ولا يشعر السرد انطلاقا من ذلك بأي وقفة من شأنها تعطيل تواصل القصة، فزمن القصة في تماثل شبه تام مع زمن الخطاب، مما يحول العملية الوصفية إلى فضاء مشهدي تترك فيه الأحداث، ولعل الاكتفاء باللمحة الواحدة في وصف الشخصيات أو بعض عناصر المكان من العوامل التي أطلقت عنان حركة الزمن كي يسري ضمن مفاصل النص[2]. " **وهكذا يبدو الأدب اجتماعيا بقدر ما يغدو ذاتيا لأن طرق الموضوعية في الأدب تمر عبر الاعتراف بذاتية الأديب، وبذلك تنبض أمام الأديب مرآة الإنسان الاجتماعية والإنسان الفرد** "[3].

وبهذا تعتبر السمات الخارجية بمثابة مؤشرات ذات دلالات متنوعة اعتمدت على تقنية الوصف لتثبت رؤيتها الاجتماعية والحضارية والثقافية وكذلك السياسية والنفسية، وبدت لنا الشخصية من خلال تلك المؤشرات أنها شخصية سوية، واضحة من خلال كل ما تقوله وما تفعله، مع التعليق على كل ما تراه، لا تهاب الاغتيال وتعتبره تضحية في سبيل إثبات الذات

[1]- محمد نجيب العماصي : في الوصف - بين النظرية والنص السردي- ، ص:22

[2]- ينظر:سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط 2، 1981، ص: 95

[3]- إحسان سركيس: الأدب والدولة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ،1977 ، ص:107

و منح الفرصة للآخر حتى يعيش كريما أما كل ما تفكر فيه فإنها لا تجعله حبـــيس الـــذاكرة وإنما تطلق له العنان في الواقع حتى يمارس حريته بكل التجاوزات التي منع فيها التجـــاوز، وذلك عن طريق إظهاره.

3- الوصف الداخلي للشخصيات:

يعني البحث عن أهم الملامح الداخلية للشخصية حيث يبحث القاص عمـا يـدور فـي أعماقها وعما تفكر فيه من خلال رؤيته الثابتة، ولقد برزت أهمية الجانب الـداخلي بتطـور الدراسات النفسية، التي تكشف عن خبايا النفس التي لها انسجام بين مختلف الوظائف النفسية والعقلية ولها قدرة على الربط بين المعارف والتجارب والخبـرات السـابقة وتكييفهـا مـع المواقف الطارئة بكيفية ملائمة أضف إلى ذلك أن هذا الشخص الذي يشبه الكل فـي البنيـة العضوية ويشبه البعض في الخصائص الاجتماعية لا يشبه أحدا في الأنا (السيكولوجي).

فالصفات السيكولوجية هـي كل الاستعدادات وجملـة الصفـات النفسيـة من حوادث نفسية شعوريـة، لاشعورية وقدرات ذهنية التي تتمثل فـي ملكـة الـذاكرة، التخيـل، الإدراك وغيرها.

لذلك لا يمكن أن يعبر عنه المـرء المظهر الخارجـي وحـده عـن حقيقـة الشخصيـة، فمـن الضـروري " **إضـاءة الخصائـص النفسيـة المميـزة للشخصية والمحددة لموقعهـا من الأحداث الموضوعـية، إن الانصراف إلـى الأحداث الخارجية ليس مبررا كافيا لإهمال الكيان الداخلي** "[1]. الذي يعتبر عاملا مهما فـي عملية التكييف الطبيعي، والتوافق بين مختلف الدوافع والميول والحاجـات النفسـية وبـين معطيات العالـم الخارجي.

وفي نصوص " **بوطاجين** "تجد أن الشخصية تحدت المفارقة وترغم القـارئ علـى أن يعيش حضورها وغيابها، دهشتها وسخريتها، وضوحها وضبابيتها بوضوح صفاتها ولكنهـا معتمة حاضرة من خلال الوعي واللاوعي، واصفا إياها بلغة وصفية جريئة وعميقـة، ويمكن أن نستجمع بعـض مـن الأوصـاف المعنويـة الواردة للشخصيات محاولين فـي الآن نفسه إلى مختلف الدلالات.

---

[1])فاطمة الزهراء أزرويل : مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1998، ص: 138

يتضح من خلال الأوصاف المصنفة في الجدول بحسب " **ما تقوله، ما تفعله، ما تفكر فيه و ما تراه** " الشخصية أنها في معظمها أوصاف معنوية ترتبط بجوانب دلالية عميقة تآلفت عبر التصوير الوصفي الداخلي الذي يتأجج في صوت الماضي / الذاكرة ليكون شاهدا على الحاضر.

فالكلمات وإن كانت متخيلة وتنتمي في سماتها وخصوصياتها إلى زمن بعيد، إلا أنها تعبر عن سمات وموافق لشخصيات تحمل رؤاه وأفكاره بعيدا عن التقريرية، " **وعندئذ تتحول الشخصية بفعل هذا الانهمار المتعدد الأطراف إلى رمز عميق الدلالة** "[(1)].

ومن الملامح الداخلية للشخصية الحزن والقنوط، الغربة، الخيانة، النسيان و الحنين وغيرها من الصفات التي استحوذت على القلب والذاكرة، فأراد الإعلان عنهما بصرخة عالية دون الإحالة في هذه المرة إلى الاسم وإنما تخفي وراء ضمير يحيل إليها، ويبني به حواره الداخلي النفسي ليمثل عمق الذات الباحثة عن التغيير ، ولعل هذا التغيير له علاقة بخصوصية ضمير المتكلم " **حيث تبرز حرارة الذات وسطوتها على النص لإيصال الحالة الروحية** "[(2)]. مثلما نجد القاص في المقاطع الممثلة متحدثا بضمير المتكلم ومعبرا عن نفسه، و إحساسه بالغربة والضياع تجاه وطنه. كلها أحاسيس من باطن – الشخصية انبعثت من الواقع الخارجي، و كأنه بتقديمه لخلجاتنا النفسية يحاول أن يستنطق ذواتنا أملا في تحقيق الحرية، فتجلى في شخصية " **الجدة** " التي تشعر باضطراب أدى بها إلى صراع مستمر نتيجة عجزها عن مواجهة المواقف أي عدم التوافق بين دوافع الإنسان و ميوله، و معطيات العالم الخارجي، وما يثبت ذلك قول القاص: " **كانت الجدة تستقبل الجميع، أنا و القطيع و الجوع و الحذاء الذي جعلني رجلا في السادسة. تربت على شعري المترب و تبتسم، و مع الوقت بحثت عن تلك الابتسامة في الكتب و المدارس و الجامعات و في الوجوه فلم أجدها. الفقر ينسج ابتسامات تعيد للشقي بهجته، و إذ أنظر مهزوما أرى تلك**

---

[1])- صلاح فضل: شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآدب، بيروت، 1999، ص:246
[2])- عبد الله رضوان: البنى السردية (2)، نقد الرواية – دراسات في سوسيولوجية الرواية العربية – ص: 437

الابتسامة في وجهك المضئ فأنسى الطوفان و أنساهم واحدا واحدا. براميل الكذب و أكياس المرارة، كلهم. كلهم. تكفيني الابتسامات لأقتات، لأتمدد على الظهر تحت شجرة ما، في جغرافيا بعيدة و أضحك عليهم، أتمرغ في التراب و أضحك على أولئك الأرباب الذين أوصدوا أبواب الرئة و البسملة.

هل أعارتك تلك الابتسامة أم سرقتها ؟ في وجهك شيء من جدتي أو ظل أو مسحة أو كآبة "[1].

ظهر من خلال هذا المقطع ملمح الحزن، الشقاء، المرارة، ... وهذا إدراك لحياتنا النفسية المستمرة، و بقدر ما تتأكد و تثبت هويتنا النفسية بقدر ما تتأكد ذاتها و هي هوية مرتبطة باستمرار الذكريات و تتداخلها " **الجدة** ".

فبداية المقطع هي نهايته ، وفيما بين البداية والنهاية ثمة دورات و استرجاعات دائمة لحركات الراوي وأفكاره وأحلامه ومشاعره.

والبداية هي ذلك الاسترجاع لماضي البعيد الذي يحفر في الذاكرة باحثا عن رمز كامن في أعماق الماضي وفي طيات وعي القاص.

ومع ذلك فعند التحليل والتأمل الدقيق للعام الداخلي الخاص بكل فرد نجده لا يتضمن ذكرياته الخاصة فقط، وتجاربه التي مر بها، بل يتضمن أيضا ما هو مشترك بينه وبين الآخرين، لأنه لا يعيش وحيدا منعزلا بل يعيش ضمن الجماعة التي تساهم في وجوده، وتساهم في وجودها، ويتمثل هذا الوجود المشترك في القيم الخلقية، وجملة العادات والتقاليد المشتركة، ويتم الاشتراك معا بواسطة اللغة، ومن ثم فسلوك الفرد لا يرتبط بكيانه النفسي الخاص، وبالشروط الجسمية بل يتبلور ضمن حدود الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه.

---

[1])- السعيد بوطاجين: تاكسنة- بداية الزعتر آخر جنة- ص:14

لذلك عمد القاص إلى التعبير عن الوعي والقلق الذي ينتاب الذات في مواجهتها للعالم الخارجي، فكثيرا ما يخاطب القاص نفسه وهذا يحيل على المناجاة النفسية أو أسلوب الاعتراف، وهو الذي يسمح له بتقديم أوصاف الشخصية والتمادي في الحديث عنها وتحريكها من منظور الواقع الذي عاشه ولا يزال يعيشه.

كما نجد أن الشخصيات وإن تنوعت وتعددت بأسمائها وأفكارها وملامحها، وهذا ما عمق وجودها و فعاليتها، وهذا لا يشذ عن هدفها المتمثل في إبراز لوحة فنية خطوطها: القسوة والتشرد، الضياع، البؤس والشقاء الذي تجسده صورة من صور الواقع الاجتماعي.

ولأن الوصف الداخلي للشخصيات تجاوز كل الملامح الخارجية المرئية إلى الملامح الداخلية اللامرئية، فقام القاص بسبر أغوار أعماقها للكشف عن خباياها، فربط بينها نفسيا و عاطفيا ببعد وجداني عميق، فكان في كل مرة يتوغل داخل النفس الإنسانية بتعدد أحاسيسها و اختلافها باستخدامه للغة شاعرية تجسد بعض الرؤى الجمالية.

و بما أن القاص في عالمه الداخلي، المجتمع الجزائري في همومه، وتحولاته الاجتماعية، و تياراته الفكرية و السياسية المتناحرة، الزمان في صيرورته العبثية، القدر و سخريته، الوطن بأبعاده القائمة، و ظلاله الضبابية رحلة ضمن عالم مضطرب كماض يصنع حاضرا مجهول المعالم و الأبعاد.

ورغم إصابة هذه الذاكرة بالاضطرابات والتشتت وتخلخل كل القيم النفسية لذات المتحدث، فهو حاضر في أعماق شخصياته يفرض عليها سيطرته بمعرفته لعالمها الداخلي و بلورة رؤيته السيكولوجية من خلال استبطان نفسية البطل.وهذا الوصف يكتسب فيه الموصوف أهمية، ومن خلالها يتأسس الفضاء الروائي لكونه يحدد لنا الإطار العام المشحن بالتفاصيل وهو إطار المكان والزمن والشخصية. وبناء على ما سبق، نحاول استقراء قصة من قصص " اللعنة عليكم جميعا " محاولين استنطاق الأوصاف التي منحت للشخصيات ضمن هذا الجدول:

نجد من خلال تصنيفنا واستقرائنا للصفات المسندة لشخصية " **علي الحمال** " والمصنفة في الجدول السابق أن: كل الأحاسيس منبعثة من نفس الشخصية والمتمثلة في: الانحـراف، الغرور، الثرثرة، النميمة، الشتم، الإحساس بالدوار، الحزن، القنـوط، الضـجر، العتـاب، الاستصغار، الاعتذار والهذيان، سببها الواقع الخارجي واقع الاغتيالات لكن فقـط للمـوتى، وهو رمز للأحياء لأنهم في حقيقة الأمر موتى بعقولهم وقلوبهم التي سجنت، لكن وإن حاول أحدهم إدراك العالم من حوله ومحاولة تحقيق ذاته وفرض شخصيته فإنـه سيصـطدم مـع الواقع، ويدخل في عالم مجهول، واتضح ذلك من خلال الوصف المشهدي الذي يعرض مـن خلاله القاص كل الجزئيات المتعلقة بالشخصية و " **يؤدي في الرواية دور بؤرة زمنيـة أو قطب جاذب لكل الأخبار و الظروف التكميلية: فيكون دوما مضخما، لا بل مرهقـا بأسـطر أدلت من كل الأنواع، من استعدادات و استشرافات ومعترضات ترددية و وصفية وتدخلات تعليمية من السارد** "[(1)]، ميزها الحوار كمطية لتقديم الحدث والشخصية التي مزج من خلالها القاص بين الحوار الداخلي و الخارجي مستخدما تقنية الوصف المفخم والمشحون بالأحاسيس والمشاعر، والأحداث والمواقف الجزئية.

ولقد ولد حركة سردية دفعت عجلة الخطاب من خلال التصوير والتفصيل. وهـذا مـا يفسر المزج بين زمنين هما الماضي والحاضر وأحيانا المستقبل في رؤى استشرافية.

فيمكن القول، أن المقطع الحواري أسهم في بناء العمل القصصي لقوة إيحائه الـدرامي المبثوث بين ثنايا العمل القصصي، وما يدعم هذا الرأي ذلك الفضاء الذي صـنعه القـاص " **بوطاجين** " اخترق به الواقع متخذا من شخصياته معبرا للنفوذ إليها، و عـرض تجربتـه بواقعها النفسي و مدى التفاعل بينهما، ويتجلى من خلال اسـتبطان شخصـيتي " **عميمـر** " و " **عويشر** "و تمديد الحوار بينهما " **فكر عويشر بعد لحظة. تأمل عميمر المحاربين الذين يملأون الذاكرة. قفزت إلى رأسه حياته في شارع أصبح ذكرى قديمـة تعبـر فلـك البـال متصدعة، منقوشة كالبركات الجافة. و إذ قرصه الألم قال لعميمر بصوت ضامر قادم مـن**

1)- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 121

أدغال الوحشة: كنت أطمع في قطعة سراب – أربي بأوهامها واحة وارثة – عثرت علـــى قشة تتذكر أحزانها. كل شيء يؤدي إلى نفسه – متى كتبت هذه و أيـــن ؟ ســـأل عميمـــر بصوت نحيل – في المغارة. هناك أجابه عويشر وعيناه متناثرتان برا و بحرا و جوا عـــل أحدهم ينبت في مكان ما شاهرا أضلاعه أو سيفه أو رشاشة أو دبابة "[(1)].

فكأن القاص هنا يأخذ دور المحلل النفساني، فهو ينفـــذ عبـــر علاقتـــه بالشخصـــيتين " **عميمر و عويشر** " إلى جانب اللاشعوري لهما فيستنطق ويحكي ما كـــان ينتابهمـــا مـــن الخوف الآتي عن طريق الموت القادم، والمجتمع الذي مآله الســـقوط فـــي حفـــرة الجحـــيم وعلاقتها بنفسها وبالأخرى، وما عاشته من صراعات، طموحات في مجال النضال الفكـــري والسياسي، ومواجهتها للموت الذي تقابله الحياة، وثمن ذلك الصمت صمانا لشرايين البقـــاء ونبض الحياة فـــ " **الخوف من أن لا يستطيع تحمل العذاب لم يفارقه في الواقـــع. مـــدركا مرة أخرى أن معركته ستكون بالدرجة الأولى ضد شعوره بالوعي "[(2)].** والحـــق الـــدلالي بهذه الكلمات " الألم ، الوحشة ، السراب ، الوهم ، الأحزان... " لا يخرج عن دلالة المـــوت وما تثيره في النفس من حركة دورانية لا حدود لها.

هكذا يحاول القاص الاستعانة بذاكرته التي تساعده في استرجاع الماضي الألـــيم الـــذي عاشته الجزائر ضمن فترة من فتراتها الصعبة. فقد فيها حريته ومعرفته بالعالم الداخلي الذي غمره الإبهام والغموض. وهذا يؤكد علاقة الاتصال بين الإنسان ومجتمعه.

لأن مجمل شخصيات القاص "**بوطاجين**" اختارها بوعي وقناعة، والدليل على ذلـــك ذكـــره لاسمه ومهنته "**سعيد أستاذ**" ضمن قصصه، وهي حقيقة أراد بها التعبير عن كل الممارسات المشبوهة، وارتباط بعض الشخصيات بالمسؤولية لأنها الأقـــدر علـــى التلاعـــب بالشـــعب واستغلاله، وليس لأنه كفء لذلك، ولكن ليشكل بذلك ثنائيـــــة: الطـــــــرف الأول فيهـــــا الشخصية التي بيدها كل شـــيء تقابلـــه الشخصية التي ليس بيـــدها شـــيء وتعاني حرمانا،

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة- ص:39

2)- عبد الله رضوان: البني السردية (2)، ص:115

لتخرج بنتيجة مفادها السلطة للأقوى، و الفوق على حساب التحت، على حد قول القاص، لتحيل هذه الشخصيات على الكثير من الدلالات سواء أكانت ذا أبعاد اجتماعية و جمالية تميزه، وتثير القارئ في أحيانا، وتوتره وتدهشه أحيانا أخرى.

أما الأكثر انفعالا وتوترا للقارئ، أن القاص بعبثه وسخريته، يقحم في خضم الأحداث شخصيات عالمية، وأخرى مكن الوطن محاولة منه تحميلها مسؤولية ما يقول، فتلعب الشخصيات الورقية الدور من خلال فكرة التمرد، وما يمثل ذلك من شخصيات النص: " **يوري غارغرين، الجاحظ، أبو ذر، الأم تيريزا، غاندي، نيكوس كازانتزاكي...** ".

أما النصوص التي تمثل هذه الشخصيات، هذا القول **لنيكوس كازنتزاكي:** " **أيها النار الكامنة في باطن الشجر تنتظر حتى يوقظها من مكمنها فتكون له عونا في حياته.**

بارك الله ساعة لقاءنا بكم. نحن بشر يطاردنا إخوة لنا.

نفوس فظة قاسية، وأخرى أثقلتها الأحزان، أيتها الطيور والجوارح نسألكم أن تحسنوا لقاءنا، لقد أتينا إلى هنا بعظام الأجداد. "(1).

فقد استثمر القاص هذا القول معبرا به عما يحدث بين الإخوة من عداء في الوطن الواحد، بسبب الأحزان و قساوة القلوب، وفيه إشارة إلى الجذر المتأصل فينا وهو الأجداد.

وفي موضع آخر يقول: " **غباء يشبه مشية المهاتما غاندي يوم كان يجوب الشوارع عاريا إلا من إيمانه الذي أطعم ملاين الأرواح المحرومة مثلي ومثل أهلي والناس القادمين من فجر النسيان، أولئك الذين لهم وجوه متربة و مرحة** "(2). ويشير هذا المقطع إلى حالة المثقف في الوطن العربي.

ويتداخل ضمن المقطع السابق صوت القاص الذي يتماهى في صوت الشخصية للتعبير عن رؤاه، معتمدا تقنية الوصف كصوت رئيسي يعبر به عن الرغبة في التواصل مع الآخر

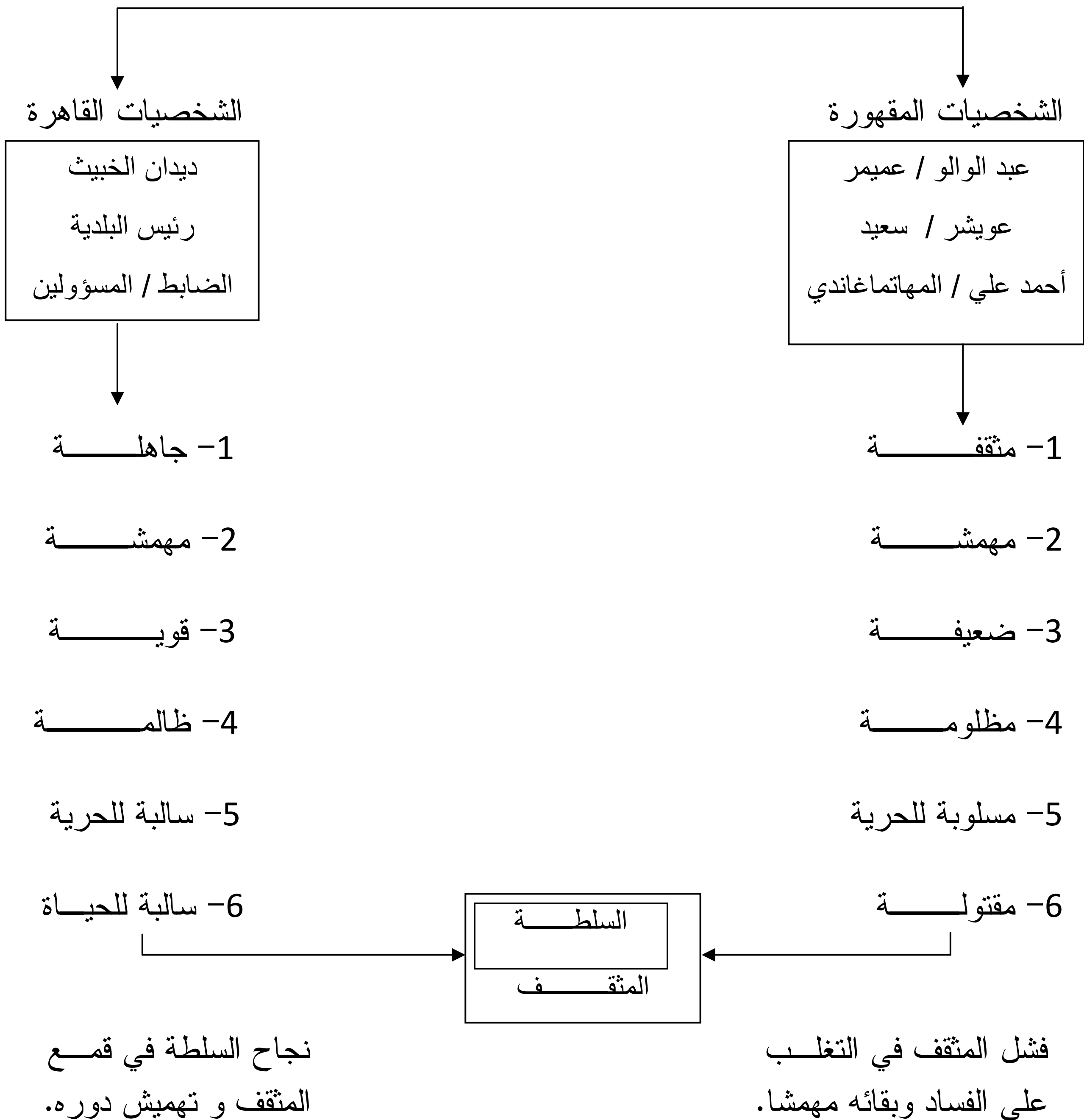
____

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:10

2)- المرجع نفسه.

إيمانا من السلطة المتعفنة بأن قتل المثقف هو قتل لأفكاره بالدرجة الأولى، ولفاعليته وتأثيره على الآخرين بالدرجة الثانية ولفظة / اسم " **المهاتما غاندي** " ما هو إلا علامة ورمز يحمل بداخله فعل معين وزمن مثيله. فالقاص يبدع شخصياته من خلال الأوصاف التي يقدمها أثناء توصيفه لها.

الشخصيـــــــــات عند بوطاجين



هكذا تبدو الشخصية العنصر الروائي الفعال الذي تتداخل رؤاه، مشكلة البناء الـدرامي للشخصية الرئيسية ليركز في العمق الداخلي لها حيث " **معطيات الذهن والحس والشعور واللاشعور في تفاعل دينامي مع رؤية الحدث الرئيسي لهذه الشخصيات** "[(1)]. يتضح أن الوصف الذي يمزج بين الداخل والخارج يشبه إلى حد بعيد وصف الخارج من الدلالة التي يبتغيها، لأنه هو الآخر يعبر عن الرغبات المكبوتة وعن إمكانية تحقيقها.

أما حين نكون أمام الأوصاف الداخلية، فإننا نكون في احتكاك مباشر مع الحياة الحميمية للشخصية، مع رغباتها و أوهامها، وطموحاتها وسلوكها اليومي.

من خلال كل ذلك نجد أن الشخصيات عند " السعيد بوطاجين " تكاد أن تصنف إلى صنفين متقابلين، عمل القاص على إبرازهما بقوة حتى يعبر بعمق عما يحدث في الوطن، على أن كل شخصية تحمل صنفا معينا.

فالشخصيات الأولى سوية، مثقفة، مدافعة عن الوطن، ما تفكر فيه تظهره، وما تقوله تفعله إبتداء بـ " عبد الوالو " وانتهاء بـ " غاندي ". هاته الشخصيات التي تتميز بالحكمة والصبر أحيانا، وكسر بعض الممارسات السلبية أحيانا أخرى. والتي تكون في نظر القاص أعباء تثقل وعي البسطاء من الناس بالدرجة الأولى. أما الصنف الثاني والذي يمثل في معظمه طبقة المسؤولين، مع كون هذه الشخصيات حقيقية تمثل فئة من المجتمع تعرفك على الواقع الذي نعيشه، ونحس فيه بمرارة وألم شديدين دون محاولة منا لتغير ما يجب تغييره، لأن هاته الشخصيات تعمل على سلب الحياة أو العقول لكل من سولت له نفسه ذلك.

فما يمكننا استخلاصه، تفاعل تلك العناصر في إنتاج شخصيات فريدة من نوعها، أنتجها القاص بوعي وعقل راجح، وأسماء استطاعت أن تحمل ما أعطي لها من مهام دون أن تولي أهمية لكل من سيحصل لها، فكانت مهمتها الدفاع عن الوطن بكل صدق و مبادئ سامية محاربة كل الممارسات المشبوهة ولو كان ذلك على حساب حياتها.

1)- عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ص: 241

4- وظائف الوصف:

يقوم الوصف في الفعل السردي مقام العمود الفقري الذي يعطي لهيكل النص اعتداله واستقامته، وليس السرد في حقيقته الأولى إلا وصفا لوقائع وأحداث تتخللها حوارات في إطار زماني ومكاني، وكأن السارد يقوم بدور استحضار الحادثة من خلال آلية الوصف التي تتفنن في استعراض الحدث والفاعلين والإطار المكتنف لهما(1).

لذلك اضطلع الوصف في النص السردي بتقديم الشخصية الروائية من خلال أفعالها ووظائفها لأنها مرتبطة بها. لذلك يقول **رولان بارت : " لا يوجد أي سرد في العالم دون شخصيات على الأقل دون عوامل** "(2). لذلك اقتضى البحث عن وظيفتها التي تتعدد بتعدد أفعالها.

أ- الوظيفة السردية:

يلجأ السارد في هذه الوظيفة إلى توقيف مسار السرد وتعطيل حركته ليصف شخصا أو مكانا أو شيئا، وليست هذه الوقفة زائدة، بل هي هدف سردي يضيء به " السارد " الأحداث القادمة، " **فالمقطع الوصفي أو اللوحة، يتمتع بالفعل باستقلال نسبي مؤكد في الجمالية الكلاسيكية فهو معزول في الغالب بواسطة بياضات، ويمكنه من الناحية التكوينية، أن يكون قد صيغ قبل أو بعد المتتاليات السردية التي يندرج فيما بينها** "(3).

لذلك يقتضي أن يكون المقطع الوصفي في خدمة السرد، ولا يمكن أن يكون النص السردي خاليا منه. وسنعرض هذا المقطع للتحليل " **تأملت رأس أحمد كان هناك، في المكان الذي رسمته فيه، شعر يقظ وعينان ذابلتان يعلوهما ضياء غريب لم أتبين مصدره. أنت حكيم وتعرف معنى أن تعيش أجيالا متكئا على حائط هش لا تعرف متى يسقط عليك.**

---

1)- ينظر حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص: 212
2)- رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، البشير القمري، عبد الحميد عقار، آفاق، إتحاد كتاب المغرب، 19988، ص: 23
3)- برنارد فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنحدو، منشورات بالعربية ناكف باريس، ط 1، 1999، ص: 39

تعرف معنى أن يقول لك الطبيب حياتك قاب قوسين أو أدنى، مسألة أيام وتنطفئ... ولكن عليك أن تقاوم، أن تموت واقفا كما يقال، لا مجال للانكسار "[1].

نلقى ضمن هذا المقطع من قصة " **أوجاع الفكرة** " التي يكشف فيها السارد عن بعض الملامح الداخلية والخارجية لفكرته التي جعل منها إنسانا يحس ويحاول أن يفهم ما يدور حوله ويظهر فيها بوضوح ما يعرف بـ " **الصورة السردية المتحركة وهي الصورة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي وبنمو أحداثه إلى الحد الذي يصعب فيه عزل هذه الصورة المتحركة عن بنية السرد** "[2].

فذلك الوصف ما هو إلا سرد لانطباعات الشخصية، وما يطرأ عليها من تغيرات، لأن الوصف في المقطع السابق لم يكن مقصورا على نقل جزئيات وتفاصيل بقدر ما كان إظهارا لتأملات ترويها الشخصية المحورية بضمير المتكلم، وكأنها مشاركة في الحدث ما جعلها تخلق وضعيات تجعل الوصف طبيعيا و مندرجا في سرد الحكاية، أما القارئ فجعلته في موضع المشاهد على المحاكمة والملتقط لمجرياتها.

وفي مقطع أخر تقول الجدة: " **يحكى يا ولدي أن سليمان البوهالي كان عالما، واحدا من أولياء الله الصالحين ... المسكين لا أحد يذكره، مر كغيمة الصيف ما كان حيا و ما كان ميتا. بين بين، إيه يا ويحك يالغافل، كل واحد معه قبره ...**

وفي الضيعة الصغيرة حفرت بئرا عميقة آهلة بالأرواح، ومع الزمن ازدادت المياه وفاضت البئر، فجاء أبناء هذا السليمان البوهالي الذين لا ينامون ولا يعرفون الأخلاق أبدا، يضلون أمام كراسيهم يقرؤون أوراق غامضة، كأنهم في امتحان شاق مع المغضوب عليهم وقد ظلوا الصراط المستقيم "[3].

---

[1]- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 21

2)- آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، ص: 93

3)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:

نجد ضمن هذا المقطع صوت الجدة التي تسرد تجربتها الشخصية إلى حفيدها عن " **سليمان البوهالي** "، فقد استعار القاص ضمير المتكلم لينوب عن الشخصيات بأسمائها وملامحها في تعبيرها، إضافة إلى اعتماده الوصف في الأداء السردي حيث أقحم السارد مقطعه بهذه الآلية التي لها دور في عرض الشخصية، فيتبين أن الآلية السابقة " الوصف " أدت الدور الذي عجز عنه السرد لأنه متعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع الأحداث التي تجري، أما الوصف فقد توغل في الشخصية واصفا حالتها مستبطنا إحساسها مستعملا اللغة العامية، ويبدو في هذا أن تلك المقاطع تخدم مسار الحكي بدقة، وربما تعكس المعطيات النفسية للشخصية المتحدثة، كما تقحم القارئ البسيط في القص، لذا كانت هذه الجملة السردية كوسيلة فنية جمالية عمد إليها القاص الذي كان بإمكانه أن يدرج ألفاظا بالفصحى.

بنا على ما سبق، نجد " **جيرار جينيت** " بأنه " **لا وجدود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص السردي، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف** "[(1)]. إذ يبدو أن الوصف يساعد السرد ليقوم بالدور المنوط له، وهذا التوقيف لحركة السرد يكون من أجل إضاءة المناطق الغامضة رابطا إياها بالمناخ العام الذي تحدث فيه الأحداث، وهذا ما يؤكده " **جينيت** " بقوله: " **إن دراسة العلائق بين السرد والوصف لابد وأن تعود في جوهرها إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف** "[(2)].

فهذا الوصف المتصل بالسرد يتصل في كثير من الأحيان بعناصر البنية الروائية، فيجسد المكان والأشياء، ويرسم الشخصية ويستبطن دواخلها[(3)].

لذا قدم لنا القاص من خلال المقطع السابق مشهد خرافي في صورة مليئة بالأحداث والحركات، و كأننا أمام لقطات التقطتها عدسة كاميرا بارعة التصوير تجعلنا ننتقل من

1)- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 76
[2])- المرجع نفسه، ص: 76
3)- ينظر الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، ص: 24

موقف إلى موقف، ومن حدث إلى حدث، وهاته الأحداث والمواقف تتخللها انفعالات وتساؤلات ترسمها حركية المشهد.

ويعتبر الوصف في العملية السردية ضرورة لابد منها لعلاقته الوطيدة بالسرد الذي يساعد على تطور الأحداث وتوضيحها وتفسيرها بعيد عن الشروحات المباشرة، وهنا تكمن أهمية هذه الوظيفة التي برزت في شكل وسيلة إيضاحية وتكميلية.

ب- وظيفة الإيهام بالواقع:

يلجأ الكتاب الواقعيون إلى استهلال نصوصهم بوصف كثفوه أدوارا مهمة، منها بناء مكان القصة وزمانها من جهة، وتقديم شخصيات الحكاية من جهة أخرى، هادفين من وراء ذلك إلى إيهام القارئ بواقعية القصة، وجذبه إليها.

ويؤدي وصف الشخصيات والأحداث إلى تحويل العالم الروائي التخييلي بطريقة إيهامية لعالم حقيق واقعي، ويلاحظ بأن القاص عمد إلى اختيار الأسماء وشخصياته وأماكن متوخيا أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث يحققان للنص مقروئيته واحتمالية وجوده [(1)]. كأن يوظف أسماء متطابقة مع أسماء يعرفها القارئ في الواقع كأسماء المثقفين والأعلام والفنانين " **أحمد الكافر، يوري غارغرين، عبد الرحمان المجذوب،** ... " أما الأماكن فأشار إلى " **تاكسنة، دمشق، خنشلة، جبل صندوح،** ... ".

ونجد أن القاص قد ضمن جزء من سيرته ضمن قصة " تاكسانة " قائلا: " **ربما أشبهه في الصمت، بي حنين إليه، وإلى زعترة اليقظ منذ عرفته صغيرا، عندما كنت في سنه كنت أرعى الماعز قرب عطره.**

مرت أربعون سنة أو مئات السنين ومازالت صورته ترن في الحواس مثل حكايات الجدة، كنت أحضرها تلك النبتة الحبيبة ونشرب نقيعها في ساحة الكوخ،

1)- ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:211

قليلا من السكر وتستوي النفس القانعة بالقلة، لكن تلك القلة كانت عامرة بسعادة لن أستطيع تفسيرها لك أبدا. مستحيل "[1].

و هكذا جعل القاص من المكان حقيقي واقعي، اقتصر فيه على الوصف معتمدا الأمانة والصدق في نقل التفاصيل من الواقع الإنساني. فبما أن المكان حقيقي فكل ما يجاوره ويرتبط به حقيقي، فقد ظلت هواجس الماضي بدرجاته المختلفة التي توافق فترات من طفولة الشخصية الراوية تؤرقه مع ملامح الحاضر الواضحة، فيتخذ فيها " **الوصف أداة أساسية في القصة بها يتم نقل الأعمال بنقل الأحوال وبها يضطلع بالبعد المكاني إلى جانب البعد الزماني الذي يؤديه السرد** "[2].

وقد عمد القاص إيهام القارئ بواقعية الأحداث، بأن أطلق العنان لذكرياته مع إشراك ذاته في عملية السرد كشخصية فاعلة ينوب عنها ضمير الأنا " المتكلم "، الذي يحيل على المناجاة النفسية أو الاعتراف، فبدا في خدمة الموصوف يصوره بدقة وموضوعية حتى يشعر القارئ أن دوره يقتصر على محاكاة واقع سابق للوصف، ولبلوغ هذه الغاية حرص على إحلال علامات يمكن بها أن يحيل الذات الواصفة لأن: " **الفن هو بمثابة شكل من أشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني، يعكس الواقع في صورة فنية وهو أحد أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي للعالم** "[3]. مقدما بذلك تفصيلات يحتاجها القارئ للإلمام بالموضوع.

وهكذا يحمل وصف المكان العمق النفسي للشخصية، لذلك يقول القاص في قصص " **اللعنة عليكم جميعا** ": " **في الطريق إلى اللا أدري واجهنا حاجز – أصبحت الحواجز قواعد – هل هو حقيقي أم مزيف؟ تساءلت النفس. كل الحواجز مزيفة منذ قبيل: أعداء**

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة - بداية الزعتر آخرجنة- ص:11
2)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص:162
3)- رمضان الصباغ: الفن والقيم الجمالية، ص:46

السلطان وأنصاره: القتلة الحمر، القتلة الخضر، الزرق، السود، البنيون، وكانـــت رقبتـــي مرشحة للخنجر. لكن أي خنجر؟ فقدت الثقة فيهم جميعا.

– هل رأيتم أبناء الكـــلاب؟ قـــال الملثمـــون.

– لم أتبين رقم شتلتهم. أية بذور فاسدة هذه! لقد كثر أبناء الكلاب وأصبحوا بعدد السكان. ازدهـــر المـــوت.

– ألم تسمعوا. أكـــد ملـــثم آخـــر.

نظرت من حولي فلم أجد سوى كلب واحد اسمه سعيد.

كلب هزيل أعياه الترحال – كلب لا قيمة له إطلاقا – كانت بطاقة تعريفي مزورة. كان علي أن أزور كل شيء. بما في ذلك هيئتي. فأنا مجرد كاتب مجهري. لا شأن لي، لا حظ لي، لا حزب لي، لكنني عدو الجميع، ما عدا الخنازير والهريسة مثلا، ...

وكان علينا أن نهرب من الضيعة. كانت الأخبار تقول إن الجماعة خططت لمحوكم الليلة.

أية جماعة؟ أية فصيلة؟ الحمر أم الزرق أم الخضر أم الحمر أم من؟.

قبل الحاجز بدقائق رأيت جثثا موزعة على حافة الطريق. كانت ممزقة. هل حان دوري؟...

– هل هذا اسمك الحقيقي؟ سألني أحد الملثمـــين.

– نعم. أنا محمد منذ أكثر من ثلاثين سنة.

– ولمـــاذا محمـــد؟

– هكـــــذا.

– تشبه الســـيد ســـعيد.

– من هذا سعيد الذي رحمه الله؟ أجبت دون أن أوليه أي اهتمام. وأضفت بعد هنيهة توفي بسكتة قلبية منذ يومين. هكذا سمعت والله أعلم "[1].

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 101- 102

فهذا المقطع الوصفي السابق استقطب استرجاعا واستباقا ووقفة وصفية في القصة مكنته من كسر رتابة السرد وتحقيق التوازن بين زمن القصة وزمن الخطاب، كما كشفت عن نفسية الشخصية، وموقفها من قضية معينة موهما القارئ بواقعية أحداث القصة عند توظيفه لضمير المتكلم وكأنه مشارك في الأحداث التي سجلت في فترة من الفترات العصيبة التي مرت بها الجزائر، واستهدفت بشكل خاص المثقف الجزائري الذي ترصدته فئة من المجتمع لتضيع أهدافه في الإصلاح و التنوير، لذلك أصبحت حياته كلها مآسي و آلام وغربة وتزوير للهوية حتى يضمن البقاء ولو لفترة قصيرة. كذلك نجد أن القاص استعار اسمه الحقيقي ووظفه في القصة رغبة منه في إيهامنا بواقعية الأحداث، وإن كان يكتب بلغة الخيال التي تظللها أحداث الواقع الحقيقي وما انجر عنه من تغيرات وآلام وآمال وطموحات فعكس هذا عقله الباطن المشبع بأحداث عصره.

ونجد أن القاص اعتمد على الوصف الدقيق لما حدث، وهنا تكمن قيمة الوصف حيث " **يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديدات تفيد على المدى الإقليدي الذي يتشكل فيه الفضاء** "[1]. واستطاع أن يحيلنا على الواقع الاجتماعي والسياسي والنفسي من خلال العلاقات القائمة بين الشخصيات منطلقا من الداخلي / النفسي معبرا عن هموم المثقف الذي عايش الأزمة وأصبح في متاهة الضياع المهزوم بالموت.

فيتضح مما سبق، أن القاص أسند وظيفة حب الحياة والكفاح من أجل البقاء لشخصية " **سعيد** " الذي لجأ إلى تغير اسمه وسنه ومهنته عن طريق تزويره لبطاقة التعريف فهذه الوظيفة اعتبرت حافزا وطريقا إيجابيا انتهى بعبور الحاجز وتحقيق ما رغب فيه دون خسارة. لقول القاص: " **ناولته شهادة طبية مزورة ووصفة مزورة بإتقان. كاد أن يطلق النار لولا بركات السماء ودعاء أمي التي لم أقل لها أف وما نهرتها.**

أمي مرآتي التي تضيء لي منعرجات الروح – كيف أرفع صوتي أمامها!

1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص: 44

أنت لست مجنونا ولا هم يحزنون "[1].

فبين الحياة والموت، الحضور والغياب الذي تعيشه شخصية " **سعيد** " من خــلال تلــك اللحظات التي تسعى لتحدي كل القوى الخارجية واثبات رغبتها في حب الحيــاة، فارتبطــت هذه الوظيفة بكشف البعد الرمزي للمكان والشخصية كليهما.

جـ- الوظيفية الرمزية:

تنفتح البنية الرمزية للشخصيات على قابليتها للتأويل، وانفتاحها علــى تعــدد الدلالــة، فلا يمكن للقارئ أن يفهم النص دون التوقف عند الرموز والدلالات لفك مغالقها، ومــن ثــم الولوج إلى عالم النص ودهاليزه المظلمة و المضيئة، كون هذه الرموز علامات أو مؤشرات دلالية تقدم للقارئ الخلفية الفكرية والذهنية، لأن كل قراءة تطلعنــا علــى ســياقات الــنص التاريخية والسياسية والاجتماعية، وتعكس بالضرورة وعيا بالواقع المعيشي، أو أنها تحيــل إلى واقع معين من صنع خيال الكاتب أو كما يتمناه، وكما يقول **رولان بارت: " ... إذا مــا قرأت تحت العنوان ستدرك السبب، وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية فــي حياتنــا، إنها تضمن قيما مجتمعية أخلاقية، وإيديولوجية كثيرة لابد بالإحاطة بها من تفكير مــنظم، هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولجيا** " [2].

وهذا ما يمكن أن نتعرف عليه من خلال المقطع الآتي وما يضفيه على النص من قيمة دلالية تكمن في خصوصية الواقع الذي فرض عليها وضعا، وخلق داخلها صراعا، إذ يتذكر من خلاله " **ابن آدم** " فترة الانتخابات التي أدلى برأيه حول وضعية " **الملك** " معتقــدا أنــه أصبح شخصا مهما في هذا البلد، له الحق في مشاركة وضع الشخص المناسب، لذا " **كــاد أن يطير فرحا ممتطيا ابتسامة خالــدة. لقــد تأكــد مــن براءتــه وراح يســرد بتــؤدة : مرة واحدة عندما جاء العسس بأوراق خضر وقالوا أمض هنــا. خــربش. ألحــوا علــيّ.**

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 104

2)- محمد الصالح البوعمراني: سيرة المكان في (دار الباشا)، مجلة عمان، مجلة ثقافية شهرية، حزيران، 2006، العدد 132، ص: 33

وأعطوني قلما. حملته مقلوبا وفي أسفل الورقة رسمت دجاجة ودودة، من وقتها تعلمت الإمضاء الذي أصبح مفخرة بنيت عليها مستقبلي.

أقول لك الحقيقة يا سيدي. الملك رائع. لأول مرة أحس بأني مهم، أنا المنسي في الغابة أعطي رأيي في ذهابه أو بقائه.

ولما نويت أن ارسم دجاجة ثانية قال لي أصغرهم بأن واحدة تكفي. ستبيض لاحقا وستصبح إمضاءاتك في كل مكان. وفعلا. لم يكذب. جاءوني في الثانية بأوراق خضر فوجدت دودة بالألوان. ولما سألت عن الدجاجة سكتوا. هم أدرى.

- أكلتها الدودة. همس المعلم في أذنه "[1].

من خلال هذا المقطع تظهر الإشارة إلى المستقبل الذي أحدث بداخل الشخصية ابتسامة تفسر وجوده وانتماءه لهذا الوطن الذي أعطى له فرصة الانتخاب وإبداء الرأي وهي سمة مميزة لفتت انتباه القارئ وطرحت أمامه جملة تساؤلات لا يستطيع الإجابة عنها إلا من خلال العودة إلى النص وتفسير غموضه وتقديم صورة واضحة له.

وكذلك نجد توظيف القاص لضمير المتكلم في تعبيره عن رؤيته لواقع استدلالي يحوي الإنسان البسيط، ولكن ما إن ينال الملك مبتغاه في السلطة حتى تظهر الكوابيس المعهودة.

بناء على هذا، فإن النص القصصي محمل بإشارات ودلالات ورموز رؤية الكاتب وموقفه من الوضع السياسي والاجتماعي السائد، لأن " **المبدع صاحب رؤية يشكلها من خلال عالم يصوره (هو) حين يشرع في تشكيل تجربة أدبية فإنه ينطلق من قضية تؤرقه في واقعه "**[2].

وهنا تتضح بشاعة المأساة التي عاشتها الشخصية، وتحملت عبء القضية والدفاع والتحرر من هذا التشتت والضياع الذي مثل هاجسا، تحول فيه الأخ إلى عدو،

---

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 72- 73

2)- طه وادي: عالم القصة القصيرة ودلالته الفنية - دراسات في نقد الرواية – ص: 137

والوطن إلى خطر الموت، حين يخرج النص من مرحلة الإبداع إلى مرحلة التأويل التي تقع على عاتق القارئ الذي ظل دهاليز النص المظلمة والمعتمة بظلال لغوية.

ونجد في مجمل قصص بوطاجين رموزا ودلالات تحتاج إلى تفكيك لشفراتها، وهذا ما يوضح ميل القاص إلى التلميح دون التصريح، وفي هذا المقال يقول القاص: " **كان يمشي على رصيف والصباح يتثاءب على الرصيف المقابل غير آبه بخطاه النحيلة، وكان محمد يردد بداخله: ساخت معجزاتي ولم أعد سوى شيء صغير وسط أشياء كبيرة تأكل وتحلم بالجملة وبنصف الجملة. وإذ غدا جوربا مبللا أصبح بحاجة إلى حبل عسيل يتعلق فيه وينظر إلى الأسفل حيث تعبر الخلائق الصاخبة قاصدة أرخبيلات بعيدة مليئة بأسرار لا يحدها حد. وكان محمد قد توقف عن المشي، ما عاد الفضاء يعنيه.**

منذ صار كما صار: جوربا مبللا، نسي محمد شكله وشكل الموضوعات المهمة، وكان يقول في قرارة روحه: إن جوربا مبللا لا تعنيه لا المكتسبات ولا المستقبل الذي مر.

أن تغدو جوربا مبللا معناه أنك أدركت حقيقتك البشرية، وصلت إلى جوهر العلاقات، اختصرت اللغة التي تنبح في منعطفات الذاكرة وكبرت كثيرا. وهكذا فكر محمد في إلقاء خطبة عصماء لن يبدعها الإنس والجن ولو استعانوا بألف رأس "[(1)].

اعتمد القاص في المقطع السابق على الرمز واعتبره مطية للعبور للضفة الأخرى، ضفة الضمير والحقيقة الغائبة في هذه الحياة العكرة لما فيها من تشويه للقيم وتحريف لحقائق الأشياء وتزييف الواقع وضياع الحق والخلق و الخلق عن ضياع الأحلام وتصحر العقل في ظل عدم الاستقرار السياسي، الاجتماعي والثقافي.

ومن يمعن النظر في نص " **بوطاجين** " يجده يعالج القيم الاجتماعية الفاسدة في الواقع الذي يرفضه ويراه عبثا يتمرد عليه لما يحتويه من مظاهر التقزز والتهدم والتمزق الأخلاقي، لذا حاول أن يؤسس عالما للمثقفين يقيهم من غدر الساسة.

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 57- 58

إذن: تدرك الوظيفة الرمزية للوصف في مستوى النص بأسره ودلالته العامة، يفرضها واقع القصة الذي ينقل لنا رؤية القاص من خلال شحنة دلالية مختزلة في اللغة تتمثل وسيطا بينه والقارئ " **لقد نشأ من ذلك النسيج المتميز والمترابط مع الخط المتتابع والمـوازي لسـير الأحداث علاقة تفاعل خطابي من الإثارة والتشويق ومن الفنية والجمالية القصصية** "[1].

إذ تعلن تلك الآليات مجتمعة " آلية الوصف والسرد واللغة " مدى فعاليتهـا فـي فـك شفرات الرموز سواء كانت سياسية، اجتماعية أو فكرية، ...

د- الوظيفة التفسيرية:

يفسر الوصف أحيانا سلوك شخصية ما، أو ينبئ بمنزلتها الاجتماعية، يفعل ذلك تلميحا لا تصريحا بذلك المعنى قبله أو بعده، ولكنه مع ذلك يظل خاضعا للتخطـيط العـام للسـرد الحكائي[2]. لذلك نجد في التفسير رافدا جديدا بقيمة الوصف إلى جانب التصوير الـذي قـد يتوقف، فيتولى التفسير إضفاء الحركة التي تمتد من الشيء إلى معناه أو إلى المعاني التـي يقصدها المبدع.

فلا يتوقف نشاط المبدع عند عملية العرض التي يستحضر بها موضـوعه بـل يريـد للموضوع أن يتبوأ موقعا فاعلا في البناء الكلي للنص. هذه الرغبة فيه تجعل التفسير متصلا بالتصوير، وكأننا حين نعزل التصوير عن التفسير لانفعل ذلك إلا لغـرض التعـرف علـى العناصر فقط، لأن العملية واحدة في أساسها، وكل تصوير تفسير من نوع خاص. ذلك لأننا حين نقف أمام التشبيه أو الاستعارة فإننا نلاحظ وجود الشـيء مـاثلا فـي رمـز يمكننـا من استشفاف ظلاله الممتدة بعيدا وهو امتداد يتعلق بالوظيفة التفسيرية التي تؤهله إلى إشارة يتحول معها الموصوف إلى مجرد مؤثر على ما يقع وراءه من معان ودلالات.

1)- سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، ص: 146
2)- ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:80

وسأواصل مع القاص " **بوطاجين** " فكرة إظهار هذه الوظيفة، لنطلع على جــزء آخــر منها. " **تشجعت وقلت له بصوت خافت: هل تظن أني أفهم ما تقوله. وهل أنا عــالم حتــى أفهم كلامك الذي يشبه ألف لام ميم صاد؟.**

أنت على حق. أجاب. ثم أردف بعد هنيهة: عندما تكبر ستعرف. هنــاك أمــور يجــب أن تتعلمها قبل أن تكبر لتعرف أين تضع خطاك. متى تتكلم ومتــى تســمع. متــى تنظــر إلى الإنسان كإنسان ومتى تنظر إليه كوحش. متى تكون الشمس نعمة ومتى تكون نقمــة. وقس على ذلك الماء والأكل والسكر والحديث. كل أمر له حــده. الطيبــة والثقــة أيضــا. كل شيء بمقدار.

سكت برهة ثم راح يقص أمورا غريبة عن ديدان الخبيث، والخبيث في قاموس القرية معناه العميل خائن الدين والبلد. كانت لغة خاصة مليئة بالألغــاز والإحــالات. لغــة بهيــة مفتوحة بحيث يتعذر على البلاغيين مجتمعين فهم أسرارها.

لغة الجوع والألم لا يفهمهــا ســوى الفقــراء. وكنــت أســتوعب أمــورا كثيــرة. ليس لأني فقير. كنت تحت الفقر بعدة أميال "[1].

إن المتأمل للنص السابق يلاحظ توظيف القاص لضمير المــتكلم الــذي شــمل معظــم قصصه، إضافة إلى تكلمه بصوت خافت، وفيه إشارة إلى الخوف من المستقبل الذي فرضه الواقع الرمزي للفظة " ديدان الخبيث "، فاستعان القاص بآلية التفســير ليوضــح ويكشــف الملابسات الغربية، لذلك العميل الذي خرب ودمر القرية.

فاضطلع الوصف إلى تقديم هذه الصورة الغامضة التي قد يعجز عن تفسير إبهامها من هم أهل لها " البلاغيون "، وفضح من خلالها المجتمع بأسلوب مباشر لاذع، يســتفز ويــوتر فكر المتلقي لأن الحقيقة يعيشها المتلقي ذاته ضمن واقع الملوك والسادة والمسؤولين الــذين ينطقون بالسياسة، مما أتاح تفعيل الموقف السرد، وهــذا مــا يعبــر عنــه موقــف آخــر

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 34

وبأسلوب أكثر توترا بقول القاص: " **اسمع جيدا وكن رجلا. هذا الشجر سيختفي قريبا، سيرحل القرنفل سيذبل كوخنا العتيق ويفقد مجده. هذه الأرض البور أحياها جدك وأفنى عمره هنا.**

أشهد أني تعذبت كما العبيد القدامى. تأمل هذه النعمة، ستصبح خرابا، سيفعلها ديدان الخبيث. إنه يخطط لترحيلنا. عبد الجيب مثل الطاعون وأكثر.

تأملت النعمة وتأملت وجهه. مدرارا مدرارا كان الخريف ينزل عليه وعلى مسبحته التي ولدت معه. يا لذلك اليوم العصيب! كان قرننا لخص المستقبل وما بعده. لم يعد هناك أمر بحاجة إلى اكتشاف. لقد شخت في السادسة... "[1].

يشير هذا النص إلى حالة الضياع الذي وصلت إليه القرية بقدوم " ديدان الخبيث " إليها، وتظهر الإشارة إلى المستقبل في عدد من الأفعال المضارعة المرتبطة بحرف الاستقبال الدال على المستقبل القريب " **سيختفي، سيرحل، سيذبل، ستصبح، سيفعلها** "، وقد أحضر القاص شخصية " الجد " التي تمثل عراقة وتاريخ وأصالة القرية، إذ مثلت ذاكرة " الجد " شاهدا على ما حدث، لكن لم يكتف بذلك بل قرنه بالمستقبل الذي تمثل في الحفيد "الحاضر ".

أما وظيفة الانتقام أو القتل فقد أسندت لشخصيات متعددة وكانت واضحة في شخصية جماعة لا تنتمي لأي حزب " القتلة " من أجل سلب الحياة أو الانتقام من الفئة المثقفة التي رغبة في التنوير والإصلاح.

لقول القاص: " **عليه أن يمشي، أن يصل إلى العمل حيا، ألا يلتفت يمنة ويسرة كي لا يرى رؤوسا مجزوزة على الأرصفة. سيكون له متسع من الوقت لينهار قطرة فقطرة...** "[2].

إن فعل الانتقام أو القتل وضحه ذلك الصراع الموجود بين العالم الخارجي الذي حكم عليه بالموت، والعالم الداخلي من خلال رفضه له، فالرفض لم يتجسد في الواقع،

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 35

2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص:19

ولكن برز بردة الفعل التي تمثلت في الخوف من الموت، وممارسة الأفعال التي تضمن بقاءه حيا. وكل هذه الإشارات واضحة لاستبطان هذه الشخصية التي زاد إلحاحها من خلال الظروف المحيطة بها، فكان إظهار الحق والدفاع عن الوطنية رغبة لا تتحقق إلا بالموت الفعلي للشخصية البطلة في القصة. وهذا تم عن طريق التفسير الذي امتد في طرح الملفوظات التي تحددت بعوامل خارجية رسختها الذاكرة بحسب الظروف الراهنة التي تعايشها الشخصية، وهذا ما يعبر عنه القاص بقوله: " **قد أعود يوما ما، في هيئة رأس مجزوز تتقاذفها الأرصفة، لكنني سأعود** "[(1)]. وعبر هذه المساحة التعبيرية المختومة باستباق يحمل وعيا تجاه واقع المثقف الجزائري العربي الذي لا يوليه المجتمع أهمية، وإنما يبعث به بطريقة فيها كثير من السخرية والتهميش " **سخرية مبررة لها دوافعها التي تمنحها فجاجة الواقع المعيش، الذي لاتستطيع التعامل معه... يتسلح بها النص في نقده للمجتمع**"[(2)]. لأن المثقف يؤمن بأن ثورة القلم هي سلاح الفساد.

وبذلك يظهر أن السرد، وإن بدا خاضعا لذاكرة القاص بوجهه أنّى أراد، فإن هناك من ينظم ويهيكل ويقرب المتباعد ويجمع المفتت، بل يتجلى في أن الذاكرة ليست سوى أداة فنية توسل بها إلى الإيهام بواقعية القصة، فالوصف الخاص بـ " الجد " و" الحفيد " وليد لحظة السرد، أما سلوكه وصفاته اقتضتها اللحظة الفنية المرسومة.

وإذا كانت وظيفة الوصف التفسيرية تكشف العلاقة بين السرد والوصف فإن وظيفته الإيديولوجية تبرز جانبا آخر من هذه العلاقة.

هـ- الوظيفية الأيديولوجية:

يشهد الواقع انتماء مرتبطا بتيارات فكرية، سياسية، تاريخية واجتماعية مختلفة أثرت بشكل واضح على تعدد الاتجاهات الفكرية، مما أدى إلى تكون معتقدات فكرية واجتماعية واقتصادية لدى الفرد، وترد في النص على حسب اختيار الكاتب لها

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 24
2)- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 63

لأنه " **ينتقي ملامحها وسماتها، ويحدد لها موضعا معينا من عالم المغامرة، ويربطها بجملة من العلاقات** "[(1)]. ويرى ضرورة تطبيقها على الواقع ليحيل إلى انتمائها وأفكارها ورؤاهـا بعيدا عن التقريرية.

أما القاص فقد يعطي الشخصية دورا يبرز من خلاله مجموعة أهداف أراد توصيلها إلى القارئ بطريقة غير مباشرة، أما القارئ فقد يستفيد من هذه الايدولوجيا التي تعبر عنها اللغة وتكثفها دلالات النص من بداية الأحداث السردية إلى نهايتها.

كقول القاص: " **تناثر الشاعران باتجاه المركز الذي ازداد نؤى. كانا يرتديان ما يشبه ثياب البرابرة متنكرين في زي مضحك. مجرد خطأ، همسة جاحظة، ابتسامة بدينة، نظرة مريبة وينكشف أمرهما. يصبحان أصبحا.**

مر قربهما فيلقى حاملا رأسا فأجهشا أسئلة. كان الرأس الحبيب لشاعر قال للكلمة كـوني فراشة فطارت في فضاء الرب مرفرفة بلاغتها لتؤلف ربيع الـنفس التـي انحـدرت إلـى ملكوت الألم ولم تجد مخرجا.

مرت جماعة ثانية تعبث بجسد المفتي وقـد شـوه مـن الـرأس إلـى غايـة كـربلاء. كانوا يجلدونه بالسياط تارة وتارة بعصي مقببة آهلة بالمسامير. لم يقـل المفتـي شـعرة أو بذرة. لم يصرخ ولم يئن. أخرجوه من قبره صباحا لمعاقبته على فتوى حرم فيها سـفك فرح الأخوة فقتله الأخوة. قتله هذا وذاك في المسجد. جاء إليه الذين كفروا وأطلقوا عليـه وابلا من المـوت، ثـم جـاء إليـه الـذين آمنـوا وأمطـروه بخنـاجر فقـأت حياتـه. بقي جسده المسجى ممددا في الجامع العتيق إلى أن تطوع الذين لم يؤمنوا ولـم يكفـروا ولم يسرقوا ولم يقتلوا. غسلوه بعطر المحبة وأسرعوا إلى دفنـه خفيـة... وبمجـرد أن وضعوه في القبر وصل البرابرة ورموهم بسيل القيامة. كانوا عشرة "[(2)].

---

1)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 101

2)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ص: 40

خص القاص هذا المقطع بالوصف في كل جملة سطرها، فعدد الشخصيات والأفعال ووصفها معلنا هذه الرؤية الذي أراد أن يعلن من خلالها عن واقع فترة عايشتها الفئة المثقفة التي كانت مطاردة وملاحقة من طرف جماعة امتهنت القتل كوظيفة لها.

وارتبط النص اليوم بالايدولوجيا كونه " **ملفوظا وتلفظا متجذر في الايدولوجيا وأنه لا يكتفي بأن يكون بل يستخدم وسيلة إلى شيء ما، وأنه ينتج الايدولوجيا وتنتجه** "[(1)].

فنجد أن القاص قبل عرضه لأفكاره يخطط لها ولهاته الشخصيات حتى تعبر عن صوته، وانشغاله وحلمه بالتغيير للقضاء على صور التعفن الاجتماعي الحاصل من السلطة في غياب الضمير الذي سبب أزمة لا حدود لها، فكانت أسلوبه في فضح الواقع.

ونمثل لذلك بهذا المشهد الحواري :

" على سلامتك يا عمي الحاج، نوّرت الدّشرة. قال له مزمز.

- كيف حالك يا بنـــي؟

- كما ترى يا عمي الحاج. في الهمّ والحمد لله.

أوصاه جده بالصبر وقصّ عليه حكايات عن الصوفيين والأولياء الصالحين ومشتقاتهم قال له إن الفقر أفضل من الفتن القادمة. سينعدم الأمن وخلف كل شجرة ستختبئ رصاصة أو مديـــــة.

قال له أشياء غريبة أربكتني. هل أصبح جدي يعلم ما في الأرحام؟

- الله يستر، علّــق مزمــز.

اقترب مزمز من جدي وصب في أذنه أسرارا. كان مضطربا، منكسرا. لاحظت ذلك من لون شفتيه. كانتا صدئتين، متربتين مثل قمرين آفلين.

- تقـــول جـــاءوا لـــيلا فتشـــوا الخـــم

- نعم يا عمي الحـــاج.

---

1)- محمد نجيب العمامي: في الوصف، ص: 201

– وكم كان عددهم؟

– لا أدري أخذوا الديكة، وذهبوا. قالوا لنا الديكة ممنوعة بداية من منتصف الليل، هناك قانون جديد "[1].

فالذي يميز قصة " **خاتمة بأحمر الشفاه** " لغة الحكي تركض سعيا إلى رصد النهاية وكأنها مطاردة وملاحقة من طرف قوى القمع. وبطبيعة الحال " **ليست هذه التقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة إلى الواقع، بل هي رؤية وموقف، وإن كان ليس ثمة انفصال ولا تفريق بين الأمرين "**[2].

وقد استحضر القاص ضمن هذا النص " **الجد** " الذي يمثل : " **الأصل، التراث، التاريخ** " فقدم حكما ونصائح واستشرافات إصلاحية تتعلق بالمستقبل الذي يرمز من خلاله إلى " **مزمز** " و" **حفيده** " اللذان يمثلان الحاضر والمستقبل معا، لكن هذه الرؤية المستقبلية أربكت كثيرا حفيده عكس الشخصية الأخرى لأنه واعي بالواقع المدمر والهالك مستقبلا.

فما نلاحظه بعد دراستنا لهذه المفارقة التي أحدثتها القصة بدء بالعنوان المكسر للنمط السائد مرورا باللغة التي اخترقت البعد الخارجي إلى الإحساس النفسي الباطني للربط بين المضمر والظاهر. أي: بين الماضي والحاضر وانتهاء بالرؤية الاستشرافية للمستقبل والتي تمثلت في انهيار القيم والأخلاق وإشكالية الوفاء والعلاقات الاجتماعية وتحديد هذه العلاقة في رسم اللوحات المشهدية التي تعتمد على التدقيق في التوصيف حتى للجزئيات التي تبدو تافهة ومهملة، إذ لا تترك صغيرة إلا ونالت حقها من الوصف والتعليق الذي بدا في معظمه ساخرا ناقما على البيئة والأفكار السيئة، وعلى هذا النحو يجلو الوصف الأيديولوجي فتبلغ الرسالة ويؤدي الموقف باعتباره " **حكما معياريا أخلاقيا أو جماليا وتكشف بالتالي ذاتية الواصف وموقفه "**[3].

---

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ص:153-154

2)- ادوارد الخراط: الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية - ص:12

3)- محمد نجيب العمامي: في الوصف، ص:204

و- الوظيفة الإبداعية:

يعد الوصف الخلاق في الرواية الغربية ردة فعل على الكتابة الواقعية في سعيها إلى محو حضور الواصف عن طريق إدراج الجزئيات الصحيحة. كما يشير إلى ذلك " **آلان روب غرييه** " الذي اعتبر الوصف نسخا لواقع مسبق، كما يؤكد وظيفته الإبداعية[1]. وقد توسل دعاة الوصف الخلاق ممثلين أساسا في كتاب الرواية الجديدة الفرنسية إلى تحطيم الكتابة الواقعية ببعض التقنيات ككشف الحيل اللغوية وبناء جانب من التخييل انطلاقا من مادية المفردات. كقول القاص: " **كان متناثرا تحت شجرة الدردار رفقة ظله ودواوين شعرية وذكريات متراكمة منذ القدم. وإذ زحف نحوه قائد العسعس ليسأله عن فعلته التي خربت بني العريان وأرصفتها البليدة استلقى على ظهره متثائبا وقال بكسل مهم:**

- هل جئتم تسألون عن الكنز؟

- تماما. علق الضابط. أنت وحدك تعرف مكانه. نحن قصدناك في سبيل الوطن.

- صحيح. أجاب محمد عبد الله ماسحا عينه من قطعة نعاس فاجأته بلا موعد. وأضاف: أنا في حقيقة الأمر أحب التدخين وأعبده أحيانا. الأطباء الحمقى يتناسون مصدر الداء الحقيقي ويتحدثون عن ضرر التبغ. السياسة أكثر ضررا من الطاعون والسرطان والايدز وقرحة الدماغ والأفكار والمدن والشياطين. السياسة فن الأغبياء والطماعين. السياسة هي الشيطان ذاته بربطة عنق وقصر عظيم "[2].

فالقارئ لهذا النص يجد خلقا فنيا جديدا بلغة جديدة، وفكرة متميزة تتطلب شخصية بقدرها، واستعمالا ذكيا لأدوات العمل القصصي أساسها الإيحاء المعبر عنه بإشارة، إضافة إلى ذلك جعل القارئ مشاركا في عملية بناء الصور وتشكيلها وفق نهاية قد لا يحددها القاص نفسه، وهذا يساهم في خلق التفاعل بين القارئ والقاص والنص الأدبي،

1)- المرجع السابق، ص:209

2)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 32

كما نجد أن الإبداع لا يشترط نقل الحقيقة كما في الواقع ولكن نتجاوز ذلك بإضفاء الخيال والصورة الفنية التي تمنح القارئ كل الفرصة في التأويل، فاللعب بالألفاظ تكثيف لبنية النص وضمان لبقائه خاصة إذا عمل المبدع على البحث عن طرائق تعبير غير مألوفة كفيلة لضمان خلود نصه على مر الأزمان، كاستثماره **للأمثال الشعبية، الحكايات والأساطير، الرمز، التاريخ، الواقع وغيرها.** ولئن سعى القاص " **بوطاجين** " عبر مجموعاته القصصية الثلاث " **اللعنة عليكم جميعا، أحذيتي وجواربي وأنتم، تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة** – " إلى تشفير وتفكيك الكتابة الواقعية باستخدامه لبعض تقنياتها، فقد نزع الوصف في أغلب الأحيان من كل مرجع مباشر، وكان منطلقه اللغة في مظهريها الشكلي والدلالي، فارتبط الوصف باللعب باللغة أصواتا ومفردات، لغة مشحونة بمحمولات تعبيرية مركبة وصور بلاغية منسجمة، ولعل شاعرية اللغة تتجلى في تنوع المعجم اللفظي وتجاوزه للمألوف من الألفاظ إلى الخوض في مغامرة التأويل في استعماله للغة متوهجة بالحركة، نابضة بالإيحاء، قادرة على التجسيد، وبهذا يرتبط مفهوم اللغة بالإنسان الذي يشكلها وفق نسق معين يحمل رؤاه وأفكاره، وهذا ما يبرز " **أن لغة القصة إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضي واقعا معاشا، وتمتد بالحاضر إلى رواية مستقبلية مشحونة بالتوقعات كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش للحظة تلو اللحظة في حيرة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن** "(1) ذلك التفاعل الخطابي ينسجه التشويق والإثارة الجمالية.

---

1)- نبيلة ابراهيم: نقد الرواية، ص:32

<u>خطة الفصل</u>: فعالية الوصف في بناء الفضاء عند " السعيد بوطاجين"

1- مفهوم الفضاء الروائي.

2- أنواع الفضاء الروائي.

1- الفضاء الجغرافي: L'espace géographique

2- الفضاء النصي: L'espace textuel

3- الفضاء الدلالي: L'espace sémantique

4- الفضاء كمنظور:

أ/ الفضاء المفتوح: L'espace ouvert

مكونات الفضاء المفتوح.

1- القرية.

2- المدينة.

3- البحر.

4- النهر .

5- الجبل.

6- الشارع.

ب/ الفضاء المغلق: L'espace fermé

مكونات الفضاء المغلق.

1- قصر العدالة.

2- البلدية (مركز الله غالب).

3- الكوخ / البيت.

4- القاعة.

5- القصر.

6- السجن.

7- المستشفى.

اهتمت القصة كبقية الفنون الأدبية الأخرى بالفضاء لا كإطار من شأنه تأطير الأحداث القصصية، بل كان اهتماما على المستوى الشكلي والوظيفي، فشغل حيزا هاما في الدراسات المعاصرة بوصفه عنصرا بنائيا أساسيا وغير منفصل عن المادة الحكائية لأغلب الآثار السردية المعاصرة منها بشكل خاص وأي ملفوظ سردي لا يمكن أن يتجسد إلا من خلال لحظة زمنية تستوعب حركة الكائنات ضمن حيز مكاني معين، فهو حاضر دائما كعنصر حكائي وفني إلى جانب العناصر السردية الأخرى " **فالفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة قبل أن تسطرها يد المؤلف** "[(1)].

لذلك اعتبرت الرواية فنا فضائيا قبل أن تكون زمنيا، ثم إن تشخيص الفضاء في القصص هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع أو " **يكون صورة دقيقة عن المكان الواقعي** "[(2)] عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال التصوير في القصة، وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، الذي يلجأ فيه الروائيون إلى ذكر تفاصيل المكان بكل دقة بعيدا عن إحساس المتلقي.

والاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرا مشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية، فعندما يمتزج الواقعي بالخيال بطريقة تجعل المكان الواحد أمكنة متعددة، فإن القاص حتما يختار مكانا معروفا من الواقع ليجعله المجال الذي تنشط فيه شخصياته القصصية، وهذا النوع من وصف المكان يقوم بالوظيفة الإيهامية إذ يجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش في عالم الواقع بعيدا عن عالم الرواية التخييلي[(3)]. وفي ذات السياق يقول " **نجيب محفوظ** ": " **إن أكثر التفاصيل صناعة ومكرا لإيهام القارئ بأن ما يقرأ حقيقة لا خيالا إذ أنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به وكلما دقت أسرع القارئ إلى تصديقها** "[(4)].

فالقارئ تستوقفه التفاصيل الصغيرة فيشعر بأنه يعيش في عالم الواقع لا الخيال، ومن هنا برز اهتمام الواقعيين البالغ بالأشياء التي تعد جزءا من المكان، فجعلوا عوالمهم تزخر بالأشياء الكثيرة كونها تعبر عن حضارة الإنسان وتتجلى فيها إنسانيته.

1)- ا.كيسنر جوزيف: شعرية الفضاء الروائي. تر: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان – 2003، ص:08.
2)- صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر – دراسات ثقافية عربية – دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص:18
3)- ينظر سيزا قاسم: بناء الرواية، ص:80.
4)- المرجع نفسه، ص:82 .

1- مفهوم الفضاء الروائي:

يجمع " **حميد لحميداني** " في تعريفه للفضاء بين الزمان والمكان إذ يرى : أن الفضـــاء ينشأ من (التحام السرد والوصف) وإذا كان السرد عنده " **أداة الحركة الزمنية فالوصــف أداة تشكل صورة المكان** "(1). وهو بهذا يؤكد على العلاقــة بــين الفضـــاء والمكـــان دون أن يعادله بها في الدلالة، فالأحداث المختلفة وتعدد الشخصيات وتنـــوع الأفكـــار والـــرؤى في الرواية يقتضي تنوع الأمكنة، وهو " **ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكــون الفضـــاء** "(2)، وهو عنصر أساس في القصة يوهم القارئ بواقعيتها، ويقنعه بتحرك شخصياتها وانتمائهـــا، وهذا ما يجعله محتو للمكان والزمان معا.

وبما أن الفضاء في مفهومه الشامل يحتوي المكان ولا يختزله، وجب علينا أن نتعامـــل معه بحذر، فقد اختلفت تعريفات الفضاء وتنوعـــت، فهـــو " **يتحـــدد بالمكـــان فـــي زمـــان محدد...**"(3) وهو " **كل معقد لا يمكن اختزاله إلى مجرد وصف للأمكنة** "(4).

وهو " الزمان والمكان " كآليتين من آليات النص " آلية السرد وآلية الوصف "، وهو " **المكان تشكله اللغة** "(5).

وبهذا يأخذ الفضاء أبعادا أخرى تقربه من معنى المكان، فكل تعريف للفضاء مهما ابتعد وحاول أن يتسع فإنه يحيل بشكل أو بآخر على المكان.

وذلك لأنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورهـــا فـــي الفـــراغ دون مكـــان في السرد الروائي، ومن هنا تأتي أهميته ليس للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصـــر الفنيـــة الأخـــرى المكونـــة للســـرد الروائـــي، وهـــذا مـــا يؤكـــده " **عبد المالك مرتاض** ": " **فكأن الذي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي يمثـــل غالبـــا ، في أمرين مركزيين أولهما الحيز، وآخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيـــز بكـــل ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج والحدث الذي ينجز والحوار الذي تـــدير، والـــزمن الذي فيه نعيش** "(6).

---

1)- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:80.
2)- المرجع نفسه، ص:63.
3)- عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، ص:89 ، نقلا عن إبراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003 ، الدار البيضاء، المغرب، ص:08.
4)- ماهر جرار: أرض السواد وخضار السرد، مجلة الطريق، عدد 4، نقلا عن إبراهيم صالح، المرجع السابق، ص:08 .
5)- عثما ن اعتدال: إضاءة النص (قراءات شعر أدو نيس، محمود درويش،سعدي يوسف....) وآخرون، دار الحداثة، ط1، 1988، ص:05.
6)- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص:132.

و" **هو القاعدة المادية الأولى، التي ينهض السرد عليها وعلاماته اللغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي "حميمي" له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة، التي تعبر عن الهوية والكينونة والوجود** "[1].

فالمكان في الرواية متعدد الرؤى بحيث يثير في كل شخصية أحاسيس ومشاعر قد لا تتراءى لشخصية أخرى رغم وقوفها في نفس الموقع الذي تقف فيه الشخصية الأولى، وعلى أساسه يصبح المكان منطلقا لمختلف الدلالات كما يقول " **غاستون باشلار** ": " **إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن تبقى مكانا لا مباليا، ذات أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إذ أننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية** "[2].

فتعدى المكان حدوده الهندسية ليتخذ أبعادا إنسانية مجردة لأن " **المكان القصصي ليس هو المكان الواقعي أو المساحة الجغرافية المحددة وإنما يتشكل بالإضافة إلى صفاته الفيزيقية من علاقات مجردة تصاغ في قالب لغوي** "[3].

وعند التعرض للحديث عن المكان في الرواية، يشير " **جيرار جينيت** " إلى الدلالة التي تنتجها أفضية النصوص، فهي تعتمد اللغة لتشكيل سياقات تعبيرية لها ارتداد في مستوى المعنى، وقد يكون هذا المعنى أساسا حقيقيا أو مجازيا، وبالتالي فإن الانسياق المجازي ينتج صورا ذهنية تشكل الفضاء الدلالي للنص " **فالصورة هي الشكل الذي يتخذه الفضاء وتهبه اللغة نفسها له، بل إنها رمز لفضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى** "[4] و" **اللغة تفضئ ذاتها (s'espace) كيفما يصير الفضاء في حد ذاته لغة يتكلمها ويكتبها** "[5].

أما " **حميد لحميداني** " فيدعم القول السابق، ويبين دور المكان في التعبير عن موقف ورؤية الكاتب أو الشخصيات قائلا: " **إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم** "[6].

---

1)- أحمد طالب: السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، عدد 403، ص:25.
2)- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ، 1984، ص:31.
3)- إعتدال عثمان: تشكيل فضاء النص في (ترابها زعفران)، مجلة فصول(النقد الأدبي)، المجلد السادس، العدد الثالث الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:163.
4)- عمرو عيلان: بنية الخطاب الروائي، ص:215.
5)- جوزيف.ا.كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن أحمامة،إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003، ص:43.
6)- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:70

وهذا النظام ينجر عن مجموعة من الملاحظات التي تتصل بالفضاء من حيث هو فضاء فكري، وحيز مكاني وبعد زماني، على اعتبار أنه يشكل مع المكان ثنائية لا تنفصل فحيثما وجد المكان فالزمان حال فيه ولا وجود لزمان خارج المكان.

وقد ميز " **برغسون** " بين الزمان والمكان على أساس أن الزمن يقوم على الحركة، والحركة لا تتم إلا في مكان، وبهذا " **يموت مفهوم الزمن ويذوب في مفهوم المكان** "(1).

فلفظة الفضاء لا تتحدد بالدلالة عن المكان فحسب، بل هي أشمل منه، ومن أبرز الدراسات التي تناولته بالتحليل والتفصيل دراسة " **غاستون باشلار في شعرية الفضاء la poétique de l'espace** " التي نشرها سنة **1957**، وقد أشار إلى ملازمة الزمان للمكان ملازمة جدلية إذ لا يمكن تصور الزمان مجردا عن المكان وفي هذا الصدد يقول: " **السهل المحروث يرسم لنا صورا من الزمن شديد الوضوح مثل صور المكان وهو يبين لنا وتيرة الجهود الإنسانية، إن الثلم هو المحور الزمني للعمل وان راحة المساء حد الحقل** "(2).

ويؤكد " **باشلار** " على أنه لا يمكن أن يتحقق إدراك الإنسان لصيرورة الحياة خارج الزمان وبمعزل عن المكان. يقول: " **في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان... إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي الزمان مكثفا هذه هي وظيفة المكان** "(3).

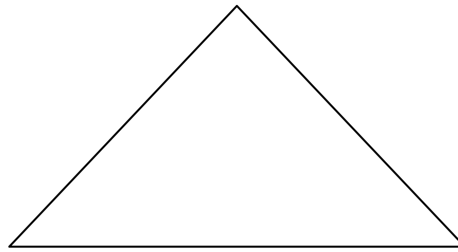
وبناء على ما تقدم فان الفضاء يحتوي أو يوازي عنصري الزمان والمكان باعتبارهما عنصرين أساسيين من عناصر العملية الإبداعية، نجد هذا عند " **حسن بحراوي** " الذي تناول الفضاء في مقابل المكان، كما درس الزمان كعنصر فني لصيق بالمكان، وبهذا ننطلق في دراسة الفضاء كبعد جمالي ودلالي في القصة الجزائرية من مقولة أن الفضاء مساويا وموازيا لعنصري (الزمان والمكان) من منظور أن الفضاء يتسع ويشتمل كل ما يحيط به أو يقع داخله. وإذا كان فضاء الرواية " **مكانا منته وغير مستمر و لا متجانس ، وهو يعيش على محدوديته، كما أنه فضاء مليء بالحواجز والثغرات وغاص بالأصوات و الألوان والروائح** "(4).

1)- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار البيضاء للكتاب، 1988، ص:16.
2)- غاستون باشلار: جدلية الزمان، تر:خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998، ص:08.
3)- غاستون باشلار: جدلية المكان، تر: غالب هلسا، ص:39.
4)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص:36.

فإن فضاء القصة فضاء اللحظة أو الومضة أو الموقف أو الفكرة التي يوظف القـاص كل إمكانياته، ومن ضمنها الزمان والمكان (مكثفين) فالمكان قد يكون واقعيا، وقـد يكـون نفسيا ظاهرا أو ضمنيا.

وهو في كل الحالات يحتاج إلى قدرة المتلقي على استحضاره في خياله والوقوف عنـد وظيفته أو دلالته في القصة. وبناء على ما تقدم يوضح لنا هذا المخطط كيفية اشتغال الفضاء (الزمان والمكان) في الرواية / القصة.

المدلول (عالم الرواية)



الدال (الوصف)[1] المشار إليه (الواقع)

فإذا اعتبرنا أن الدال هنا " **وهي الكلمة التي تشكل العـالم التخيلـي** " هـو الوصـف، والمدلول يمثل قوة الخيال كطاقة يتغذى منها الإبداع تحمـل المبـدع إلـى عـوالم مرئيـة ولا مرئية فالمشار إليه يكون الواقع، وتوضح ذلك " **سيزا قاسـم** " بقولهـا: " **إن الروائـي عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص، الذي سوف يضع فيها إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن حيث أن الزمان لا يوجد مستقلا عن المكان، يضع عالما مسـكونا مـن الكلمـات، وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا يشبه عالم الواقع، وقد يختلف عنـه وإذا شـابهه فهذا الشبه خاص يخضع الكلمة التصورية، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل يشير إليـه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم، ويوضح المثلث الدلالي الذي خطه " أوجدن و ريتشاردز" في كتابهما " معنى المعنى " العلاقة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع**" "[2].

باعتبار الخيال طاقة يتغذى منها الإبداع تحمل المبدع إلى عوالم مرئية ولا مرئية ترتبط أساسا بالوعي المدرك لجمالية الأشياء في فضاء الكتابة، حيث يركز الكاتب على مجموعـة

1)- Umberto éco: le signe histoire et analyse d'un concept adapté de l'italien Par géant – marie klinkenmberg éd lalior Milan, 1980, page: 35-41

2)- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنيه لثلاثية نجيب محفوظ)، ص:78.

من العناصر الجمالية التي يمكن للخيال الانطلاق منها: كاللغة والصور والرموز والشخصيات والزمكان... مهتمين " **بالمكان كوعاء يحتوي الزمن و كمركزية يمكن للخيال والذاكرة الانطلاق منها للامساك بتلك اللحظات الغامضة التي تتشظى فيها الذات وتتصدع في سعيها لامتلاك الوعي بالعالم والأشياء، ومجمل العلاقات الأنطولوجية التي تتشابك في النسيج الجمالي** "[1]، فأصبح المكان نابض بالمعاني من خلال حضوره القوي.

يتضح أن الفضاء من المصطلحات الأكثر إثارة للجدل في النقد الحديث وينصب الاختلاف على الدلالة التي يؤديها، فهو من المصطلحات التي توجه الدارسون إليها مع انتشار الدراسات الحديثة التي منحته منزلة رفيعة وأحاطته بعناية فائقة، غير أن حداثة الاهتمام به تسببت في عدم بلورة نظرية متكاملة حوله، فبقي من المصطلحات الشائكة التي دارت حولها نقاشات كثيرة فاختلف الدارسون في تحديد مفهومه بدقة.

وفي دراسة النص السردي قسم الفضاء إلى أربعة أنواع لكل منها خصوصياته نوجزها في " **الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور** ".

ومع اختلاف الدارسين في تحديد مفهوم المصطلح اختلفت تسمياته، فالبعض أطلق عليه اسم " **الحيز المكاني** " والبعض الآخر " **المكان** " وآخرون " **الفضاء** " " **وما دامت الأمكنة في الرواية غالبا تكون متعددة فإن فضاء الرواية يلفها جميعا، فهو العالم الواسع الذي يشمل مجموعة الأحداث الروائية فالمقهى أو المنزل أو الساحة كل منها يعتبر مكانا محددا ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأماكن كلها فإن جميعها يشكل فضاء الرواية** "[2].

ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا وكأن المكان محدود إذ يدخل من الفضاء ويعطي ذلك المكان المحظور الذي حدد بالحيز المكاني فضاءات مختلفة من خلال تفاعله مع جميع عناصر الرواية الأخرى بالسرد والأحداث والشخصيات والزمن.

لذا حاول " **حميد لحميداني** " أن يميز بين هذين المصطلحين قائلا: " **إن الفضاء في الرواية هو أوسع و أشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي يتم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية** "[3].

1)- معاوية بلال: قراءة في إستراتيجية معنى المكان في القصة السودانية، نادي القلم السوداني www.nizwa.com
2)- المرجع نفسه، ص62.
3)- المرجع نفسه، ص64 .

بينما نجد البعض الآخر يرفض هذه التسمية، ويقترح تسمية أخرى مثل " **عبد المالك مرتاض** " الذي يقترح مصطلح (**الحيز**) بدلا عن الفضاء والمكان، في حين حاولت فئة أخرى التفريق بين أنواعه المختلفة

2- أنواع الفضاء الروائي:

1- الفضاء الجغرافي: L'espace géographique

هو معادل الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، فالروائي مثلا في نظر البعض " **يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من اجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن** "[1]. ويقصد هنا أن الروائي في الأصل لا يقدم المواقع الجغرافية إلا بغرض أنها فضاء، يعمد إلى تحريك الأحداث وفق هاته المواقع التي في الأصل هي أماكن، والغاية هنا هي تحريك خيال القارئ وفق هذا الفضاء للانتقال من مكان إلى آخر لمسايرة أحداث الرواية / القصة أو الحكي عامة وذلك من خلال مضمونه.

وهذا ما أدلت به " **جوليا كريستيفا J-KRISTIVA** " التي لم تجعل الفضاء الجغرافي منفصلا عن دلالته الحضارية: " **فهو يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم وهو ما سمته " أيديولوجيم " العصر وهو الطابع الثقافي العام، الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة** "[2].

إن رأي " **جوليا كريستيفا** " هذا يقر بعدم الفصل بين الفضاء الجغرافي ومضمونه الدلالي الذي يتشكل من خلال العالم القصصي.

2- الفضاء النصي: L'espace textuel

الفضاء النصي ذلك الحيز الذي تشغله مساحات الورقات وكذلك تغيرات الكتابة المطبعية بمعنى المقاسات الخطية التي يعمد الكاتب إلى إدراجها ضمن صفحات كتابية، وكذا العناوين ومدى مساحتها والفضاء الذي تشغله في بداية الكتاب ،

---

1)- المرجع السابق، ص: 53 نقلا عن: R.bournef et rouellet .du roman P.V.p

2)- المرجع نفسه، ص: 54 .J-Kristiva.le texte du roman .moutam1976. P82

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابـــــة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية، علـــى مساحـــــة الورق، ويشمل ذلك طريقــــة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكل العناوين وغيرهـــا[1].

كما اهتم " **ميشال بوتور**" بهذا الفضاء أي الفضـــاء النصـــي فلـــم يحصـــر اهتمامـــه في الرواية وحدها، بل نظر إلى هذا الفضـــــاء بالنسبة لأي مؤلف كـــــــان، وفـــي ذلـــك يعرف الكتـــــاب بتقديــــم هندسي، وتحدث في ذلك المقاسات، وأبعـــاد الكتـــاب الثلاثـــة من طول السطر و علو الصفحـــــــة، وسمك الكتاب على اعتبار انه البعد الثالث والملاحظ إن الفضـــــاء النصي ليس له ارتباط كبيـــــر بمضمون الحكي إلا انه لا يخلو من أهميته.

فالفضاء النصي هـــو أيضـــا فضـــاء مكـــاني، لأنـــه لا يتشـــكل إلا عبـــر المســـاحة " **مساحـــــــــــــة الكتـــاب وأبعـــاده إلا انـــه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الـــذي يتحرك فيه إلا عن القارئ، بمعنى انه فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة** "[2].

وفي مجمل هذه الفضاءات نجد " **ميشال بوتور** " يشير إلى مجموعة مـــن المظـــاهر تشكـــــــل فضاء النص والتي لا تخص الرواية فقط وإنما يمكن مصادفتها في جميع الكتب، ومن المظاهر التي وجدت أنها موظفة فـــي المجموعـــات القصصـــية موضـــوع الدراســـة كفضـــــــاء يحمل معانــــــــــــي ودلالات كثيرة نجد تلـــك الكتابـــة الأفقيـــة، الكتابـــة العموديـــــــة، البياض، التشكيل وعلاقته بالنـــــص والـــذي يتضـــمن تشـــكيل واقعـــي، تشكيل تجريدي.

3- الفضاء الدلالي: L'espace sémantique

هو الصورة التي تنتجها لغة الحكي، ومـــا ينجم عنها من أبعــــــــــاد ترتبط بالدلالة المجازية. ونقصد هنـــا مـــا جـــاء بـــه " **جيـــرار جينيـــت** " عـــن الصـــورة علـــى أنهـــا " **في الوقت نفسه الشكـــــل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها لـــه، إذ أنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى** "[3]، والمعروف هو مراعاة المجـــال المكاني من جـــــــانب الإدراك أو التخيل.

---

1)- ينظر: حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص:55.
2)- المرجع نفسه، ص: 56.
3)- المرجع نفسه، ص: 61.

4- الفضاء كمنظور:

وهو الطريقة التي يتحكم بواسطتها الروائـي فـي عالمـه المحكـي، وقـد تناولتـه " **جوليا كريستيفا** " من زاوية النظر التي يقدم بهـا الكاتـب أو الـراوي عالمـه الروائـي إذ تقـول: " **هذا الفضـاء محول إلى كل، إنه واحـد وواحـد فقـط، مراقـب بواسـطة النظـــر الوحيـدة للكـاتب التـــي تهيمين عـلى مجموع الخطـاب، بحيـث يكـون المؤلف بكامله متجمعا فـي نقـطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق العام حين يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطـــال الفاعلون les Actants الذين تتبعـوا الملفوظـات بواسطتهم مشهد الرواية** "[1].

إن الفضاء هنا متعلـــق بالراوي على أساس إدارة الحوار وإقامة الحـدث الروائـي وذلك بواسطة الأبطـال، ولا يكـون ذلك إلا على خشـبة المسـرح لتأديـة هاتـه الأدوار على أكمل وجـه والواجهة المسرحيـة هنـا بالطبع الرواية، وذلك لرصد كـــل الأحداث، والمحرك الخفي لهاته العناصر " **الشخصيـات** "، " **الأبطـال** "، " **الأحداث** " هـو الـراوي من خلال ما يدلي به القارئ من تأثر وتأثير.

وبناء على ما تقدم فأن دراستنا لفعالية الفضـاء فـي بنـاء الـنص القصصـي عنـد " **السعيد بوطاجين** " تنطلق من مجموعة عناصر بنائية لا يستغني أي نص عنها، تقف اللغة كوسيط بين العناصر بحيث تتحرك الشخصيـــات داخل إطـــار زماني ومكانـــي يتخذ فيها: " **الوصف أداة أساسيـــة في القصة بهـــا يتمم نقل الأعمال بنقل الأحوال وبهـا يضـطلع بالبعـد " المكـاني " إلـى جانـب البعـد " الزمـاني " الـذي يؤديـه الســـــــرد** "[2] الذي ينقل لنا رؤية القـــــاص للواقـــع من خلال شحنة دلاليـــة مختزلـــة في اللغة التـي تمثـل وسـيطا بينـه والقـــارئ: " **لتنشأ من ذلك النسيج المتميز والمترابط مع الخط المتتابع والموازي لسـير الأحـداث علاقة تفاعل خطابي من الإثـارة والتشـويق ومـن الفنيـة والجماليـة القصصـية** "[3]، إذ تعلن تلك العناصر مجتمعة " **آلية السرد وآلية الوصف وتشكل اللغة** " مدى فعالية هاتـه الآليات في بناء فضاء محدد.

1)- المرجع السابق، ص: 61.
2)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 162.
3)- سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص: 164 .

وانطلاقا من هذه التوطئة النظرية سندرس الفضاء في العالم القصصي لـــــ " **السعيد بوطاجين** " من خلال مجموعاته القصصية " **من فضائح عبد الجيب، 37 فبراير، أوجاع الفكرة، الجورب المبلل، تاكسنة، خاتمة بأحمر الشفاه** " مبنية على ثنائية " **مغلق / مفتوح** ".

تأسيسا على ما تم سندرس في هذا العنصر أشكالا محددة من الأفضية، وجدنا أنها الأفضية الأساسية لأحداث القصص المنتقاة من المجموعات القصصية السالفة الذكر، الغاية من اختيارها أنها تكشف عن التوجه العام لهذه القصص، والأهم من ذلك فهي تسعى إلى تكوين خصائص تمنح الخطاب خصوصيته المكانية. لذا سنتناول الفضاء في هذه القصص وفق ثنائيتين متضادتين هما " **فضاء مغلق** " و " **فضاء مفتوح** "، فالفضاء المفتوح هو مكان انتقالها، وقد رصدناها حسب هذا الترتيب.

أ- **فضاء مغلق.**

ب- **فضاء مفتوح.**

أ- الفضاء المفتوح: L'espace ouvert

يشغل المكان مساحة محددة، ووجودا ذا أبعاد هندسية وحيزا يمثل حقيقة أوسع وأشمل هي العالم اللامتناهي(1)، فهناك أفضية يسكنها الإنسان، وأخرى يستخدمها في مآرب متنوعة.

وقد أثبتت الكثير من التجارب الإنسانية وجود صلة قوية بين المبدع والفضاء، فيبقى المبدع متعلقا بالفضاء الذي يكتب فيه وعنه، فتميز كل مبدع بطريقة توظيفه للفضاء، فمنهم من جعل من القرية أو الجبل موقعا لإظهار أحداثه، وآخرون اتخذوا الشارع مكانا لإبراز انفعالاتهم، وكان لـــ " **السعيد بوطاجين** " رؤيته الخاصة للفضاء، حيث أنه اهتم بالفضاء الداخلي (**الوطن**) كما أنه لم يهمل الفضاء الخارجي (**دمشق**) وجعل من المدينة، القرية، الجبل والشارع مساحة واسعة في خريطة قصصية، كما اكتفى في الكثير من الأحيان بوضع الملامح العامة لها ، ودفع القارئ إلى كشف خصوصيات الفضاء بنفسه ، فكانت هذه الفضاءات هي التي يكتب عليها باستمرار، والمسرح الذي تتحرك فيه الشخصيات التي تكررت في المكان والزمان نفسه لأن " **بناء المكان لا ينفصل عن بناء الزمان والشخصية والحدث والموضوع** "(2).

1)- ينظر: عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مجلد27، العدد1،2005 ، ص: 125.

2)- نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة المغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1987، ص: 584 .

بما يحمله من رؤى الكاتب وما يضفيه من جوانب جمالية تقربه من القارئ وتجعله يشعر بوجوده من خلال حركة الشخصيات.

لذا نجد القاص ينتقل بين هذه الأفضية ويشكلها حسب أفكاره وتصوراته وشكله الذي صممه بما يناسب عصره، ومن هنا تلقف المبدعون هذه الأفضية، وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم، فاتخذت بذلك خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكاتب، ولا تخلو قصص " **السعيد بوطاجين** " من هذه الأفضية المفتوحة.

مكونات الفضاء المفتوح:

1- القرية:

تعتبر القرية أكثر الفضاءات دلالة، لأن البداية كانت منها وإليها وهي مكان يتجرد من كل مظاهر الحياة الحديثة، يعيش فيها الإنسان حياة بسيطة وهادئة، ومن الطبيعي أنها تمثل جذور معظم الشخصيات في الواقع أو في المتخيل كمكان فاعل في الكثير من القصص " **كان عبد الله حاضرا هنا وهناك، متناثرا في ذاكرة القرية وغابتها الجبلية التي شهدت ميلاده في حارة رثة الثياب والعمر أما الذين كان لهم ربع حظ وحظ دائري أو من النخالة، فقد جعلوه وليا صالحا زيارته فريضة** "[1].

إضافة إلى هذا تقبع القرية في الذاكرة كالحلم الجميل، تستدعيها الذكريات كلما شعرت الشخصية بضيق المدينة وصخبها وغموضها لتلجأ إليها هربا من القسوة، وهذا ما يجعل القرية تحتل مكانا كبيرا في الواقع القصصي.

فالقاص يقدم لنا نموذجا من قصة " **علامة تعجب خالدة** " قائلا: " **كنت أشم طعم الغدر يحبو إلي من كل حدب ومن كل حرب. كنت متهما بحب الخير. يا شجرة الكرز! كنت في البال وفي خطاي وفي عيني الجالستين خلف الزمان. حننت إليك في تطوافي. اشتقت إلى الغربان الجميلة التي ظلت تعبر الحارة مرسلة معزوفة تآكل الأشياء، رأيتك في كل حلم. أبصرتك في كل حقل يشبهك ويكتب سرا. قولي إلى أين أدبرت جارتك. الصفصافة التي نمت قدامك. والهدهد هنا كان هديل وزقزقة. جفت البئر. رحلت أمي وفي صدرها كآبة العبيد. قالت لي يومها كيف يحدث هذا يا سعيد؟ أصحيح أن ما يحدث الآن حقيقة؟** "[2].

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 94.
2)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 80.

يمثل الحوار ضمن هذا المقطع طابعا مغايرا يمثل الوجه الآخر للذات في ضعفها وتشظيها، في غربتها وضياعها مجرى الشكوى والفضفضة، فشجرة الكرز تتخلص من طبيعتها لتتحول إلى رمز يتعامل الكاتب معه من منطلق التعويض. حيث تحيل العبارات السابقة إلى الماضي بحيويته وصلابته " **الصفصافة** " حريته وانطلاقه " **الهدهد** "، صفائه وأفراحه، " **هديل وزقزقة** "، كل الأشياء تغيرت تغيرا سلبيا " **جفت البئر** " تلك هي رؤية القاص للواقع المؤلم الذي حول من خلاله الوجود الحقيقي للطبيعة إلى رمز يقوم بوظيفته على نقل رؤاه وأحاسيسه ، وموقفه الذي تمثل في الرفض للتدمير الحاصل في المجتمع.

حيث تلعب اللغة دورا أساسيا في لعبة بناء المكان. لكن التدمير المادي والمعنوي مس كل شيء، وهي الحقيقة التي يرفضها كل جزائري عايش الأزمة. غير أن الكاتب في قصة " **من فضائح عبد الجيب** " يقدم لنا نموذجا لقرية مضطربة ومتوترة، ظنت أنها تنفست الصعداء برحيل الغزاة منها، لكن في حقيقة الأمر " **ذهب الغزاة وجاء الغزاة** ".

فالغزاة الجدد هم آكلو لحوم البشر، ومصاصوا الدماء من أبناء القرية الذين لم يشاركوا في محاربة الأعداء، لأنهم " **مختبئين في الخارج**"[1] قدموا اليوم لينهبوها ويعيثون فيها فسادا.

من هنا يتضح لنا سبب عودة " **ديدان الخبيث** " للقرية، فهو يريد أن يحول مجرى الساقية لقصره، لاستكمال مشروع المسبح، ولا يأبه بمصير الحقول التي ترتوي منها، مطبقا منطق " **واحد يعيش ومائة يأكلهم الهم** "[2]. هكذا تصبح القرية بؤرة للصراع بين القوي والضعيف. فأصبحت القرية فضاء يسرد لنا حكاية الفوق المتعفن الذي تنقلب فيه الموازين. فيصبح السلطان راعيا والراعي سلطانا.

القرية ضمن هذه القصة ليست فضاء ذو أبعاد هندسية وجغرافية، بل حيزا جعله الكاتب يبرز الصراع القائم بين الفوق القوي والتحت الضعيف فيبين حقيقته وخلفيته فكانت بذلك رمز الفساد والقهر الموجود في كل بقاع الدنيا .

وقد يتضافر الملفوظان " **الزمان والمكان** " ضمن القصة السابقة فالأول ممثل في الجد، الأصالة والتاريخ والثاني معبرا عنه بكل ما تحمله نكهة الريف للتعبير عن حياة غريبة خلقها التناحر السياسي المنعكس في الحياة الاجتماعية.

---

1)- المصدر السابق: ص: 32.
2)- المصدر نفسه: ص: 31 .

إذ يعبر القاص عن جمال الطبيعة في الريف على شكل مجموعة من الأسئلة قائلا: "... **من منكم جلس في حقل في يوم ربيعي ورأى ميلاد الشمس؟ كل عواصم العالم وحكوماته وحضاراته القصديرية وأغانيه الصاخبة لا ترقى إلى معزوفات الشجر الذي يستيقظ باكرا ويوقظ نوارة ليكتب مناظر خالدة تجعلك مبتهجا كالزاهد وكالضوء، كيف يحدث هذا؟ تساءل الجد. محال. زاح فرعون وجاء مئة فرعون موسى الحاج والحاج موسى. هؤلاء هم الوندال الحقيقيون** "[1].

فالمكان ضمن هذا المقطع لا يتضح، لأن الكاتب يحمي معالم الأشياء بأسلوبه العبثي الوجودي. ومزجه بين الواقعي والمتخيل، وهروبه إلى السخرية في تشريحه للأوضاع.

وإذا كان القاص يصرح فهو كذلك يخفي بين طيات نصوصه مجموعة من المرامي " **وهذا ما يجعل القارئ يستشعر أن للأشجار روحا وإحساسا بالوجع والحياة والموت** "[2].

يوظفها المبدع للدلالة على العلاقة بين المستوى السطحي " **الكلمات بصورتها الحقيقية**" والمستوى العميق " **دلالتها ورمزيتها** "، فالقاص في توظيفه للكلمات " **الأفعال منها والأسماء**" لا يبحث في السطح، لأن السطح ملك للجميع، أما العمق و الدلالة فهو القارئ / الفاعل الباحث دوما وراء اللغة، حيث أن " **بعض الكلمات اللغوية تحمل علاقة معللة نسبيا وليست اعتباطية** "[3]. فاللغة إذن وعاء يصب فيه القاص أفكاره ورؤاه.

لذا ظل السعيد بوطاجين وفيا لأمكنته لأنه السبيل إلى السعادة الدائمة والطريقة الأمثل إلى السماء قائلا: " **تنقصني تاكسنة، تلك القرية الوديعة ما أعظمها. زرت مدنا وعرفت ناسا كانوا أصدقاء، عاشرت الملائكة والشياطين ورأيت كثيرا، تهاوى هذا الكثير. كان مجرد غبار، مجرد أصوات، مجرد مساحيق، مجرد صراصير، وهكذا كبرت في عيني** "[4].

فالقرية عند " **بوطاجين** " لا تنفصل عن الذات بل هي الذات، وكل القصة تشهد بذلك، فـ " **تاكسنة** " التي تجسدت في شخص الصديقة التي حاورها الكاتب ما هي إلا القرية الهوية الحقيقية له. يسعى أن يجعل منها رصيدا وجيشا يقاوم به الحداثة الزائفة والهوية المغشوشة، الجبل يجيب عن ذلك " **والجبل؟ جبل صندوح الذي يرعى القرية وناسها المسلمين، كيف أنساه؟ كان ضريح الولي نائما هناك،**

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا ، ص:30.
2)- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص:82.
3)- فاضل تامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص:18
4)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص: 10.

كبيرا ومحايدا إلى أن جاء إليـه الآخـرون نبشـوا القبـر واقتلعـوا الحيطـان الطيبـة وذهبوا تاركين عظامه في العراء، كان الآخرون ضد الآخرين والآخـرون يفهمـون أكثـر من الآخرين "[1].

وهكذا لا يجد القارئ صعوبة في اكتشاف " **بوطاجين** " الصديق الوفي للطبيعة والتراث، الخرافة، وللعلاقة بين المثقف والسلطة والمجتمع، وكل الغمزات الجميلة التي ضمتها قصصه وكأنه يسعى إلى استكمال هويته الذاتية.

2- المدينة:

تتعدد الأماكن في القصة إلى درجة يصعب فهمها وتحديدها تحديدا دقيقـا، إذ لـم تعـد المدينة مجرد مكان للأحداث، بل استحالت موضوعا خصبا يثري الروايـة والقصـة معـا، ويمدهما بأحداث وشخصيات تساعد المبدع على بناء وبلورت خطابه الإبداعي.

من هذا المنطلق تناول القاص " **السعيد بوطاجين** " المدينة كفضاء خصص لـه بعـض قصصه، مثل: " **الجورب المبلل، أوجاع الفكرة، وتاكسنة - بداية الزعتر آخـر جنـة** - " الذي أحدث من خلاله ثورة يعالج فيها الوضع المزري الذي يعيشه المثقفـون، والمفكـرون في المجتمع بطريقة عبثية فيها الكثير من التهكم والسخرية. كما في قصة " **الجورب المبلل** " " **قبل أن أغدو جوربا مبللا كنت نهرا صغيرا يعبر حيـاة البلـدة هادئـا ليحيـي الـرميم، وكنت وليمة أيضا** "[2].

فتصبح المدينة ضمن هذا المقطع فضاء للقيم الاجتماعية الفاسدة، التي همشـت وقللـت من قيمة المثقف العربي الذي كان قبسا يضيء المدينة لكن بعد أن ضمن لهم التنوير انقضوا من حوله وأصبح شيئا يدوسون عليه دون قيمة، فكون هذا حقيقة واقعة في العالم الخـارجي فإنها تحمل دلالة خاصة في النص " **إذ تتحول من مجرد عناصـر مـن العـالم الخـارجي إلى رموز** "[3].

وما يدعم هذا ما جاء على لسان القاص في هذا المقطع السردي الساخر" **كانوا يبحثون عن حبـل مهـم لتعليـق الجـورب المبلـل فـي السـاحة العامـة احترامـا لعبقريتـه التـي حولـت البلـدة المهترئـة إلـى عقـد أخضـر يتحـدث بالعسـل والنـوار** "[4].

1)- المصدر السابق، ص: 19 .
2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص:51.
3)- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص:101.
4)- المصدر نفسه، ص: 56.

الذي حاول من خلاله التأسيس لقدسية المثقف من طرف المجتمع لكن ما إن ينالوا منه ما يبحثون عنه، وهو تطوير البلدة بتلك القيم النيرة إلا همش ودنس.

وفي هذا حاول القاص وصف وتصوير الوضعية التي آل إليها المثقف من انحلال وانفصال وانفصام بين الواقع والخيال الذي حاول من خلاله التنبؤ بعالم يعطيه حقه بعيدا عن مظاهر التمزق والتهدم الأخلاقي الذي احتكره الإنسان المفترس ومعه آكلو لحوم البشر[1].

أما بالنسبة للمدينة في قصة " **أوجاع الفكرة** " فلا تختلف عن سابقتها في قول القاص: " **رأسا مقطوعا على الرصيف... لأنه رأس معلم أراد أن يفهم ما يجري في البلدة. الخطأ خطأه. لم يكتم ما وجب كتمانه كان يتحدث كثيرا عن الحق والحقيقة فاستحق مكافأة في مقامه** "[2].

فهذا الفضاء يؤسس لتدمير العقل الذي مهمته الارتقاء بالشعوب وعليه لا نستغرب إن تحولت المدينة إلى مكان لاغتيال أدمغة المثقفين ، والقيم الرفيعة والمثل العليا. وتبعا لهذه الرؤية يتحول المكان ويتغير بتغير الظرف النفسي للشخصية ، التي تلاءم موقفه وعلاقته بالحدث .

وهكذا فالمكان يشكل الحاضن القصصي الذي يساهم في بناء النص نظرا لما يتمتع به من قدرة على احتواء الأشياء. ولأن المدينة " **تستدعي المصالحة مع الناس الذين يشاركوننا الحياة فهي الفضاء الذي تتشكل فيه أفكارنا وأحلامنا وحتى عواطفنا** ".

أما في قصة " **تاكسنة** " فإننا نجد الفضاء المكاني صورة جعل منها القاص أمنا واستقرارا يرى من خلالها ذاته في قوله: "... **وكانت أزقة دمشق الآمنة تخفف عنه ما تيسر من الأفكار الحزينة التي جاء بها من هناك، من مدن القصدير والفضلات. من أولئك الدياثة، الدياثة العامة** "[3].

فأصالة دمشق وأزقتها وحجارتها ومساجدها وأضرحتها وقاسيونها والأكثر من ذلك أمنها الذي وتر واستفز الذاكرة لدى القاص وجعله يرى من خلالها مرآته التي تمثل تاكسنة بين الماضي وربطها بالحاضر. " **أحب هذه المدينة. أشعر أنني أمشي في أزقة من العلامات الممتلئة بالإحالات. دمشقا ليست من الاسمنت والقصدير، ليست من الحجارة الجافة التي تركل الرأس، دمشق مدينة من الضوء والذاكرة** "[4].

---

1)- ينظر:السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:03.
2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص:18.
3)- السعيد بوطاجين: تاكسنة، ص:09.
4)- المصدر نفسه، ص:26.

يتضح من القول السابق، أن القاص يعقد مقارنة بين " **تاكسنة** " و" **دمشق** " التي تمثل ماضي تاكسنة في رأيه، وهنا نجد التميز في التوظيف المبتكر للغة والجرأة في وصف المدينة المطاردة من قبل كتلة قوى القمع التي تظل تلاحقها.

ونخلص إلى أن " **بوطاجين** " لا يتعامل مع المدينة بكونها مجموعة أمكنة بقدر ما يتعامل معها تعاملا شكليا يترصد من خلاله معاناة المثقف العربي المثقل بالظلم والاضطهاد. لكن اختيارها هذا المكان كان بوعي تام لأبعاده وإدراك لدلالاته.

3- البحر:

يبنى الفضاء الروائي حسب الناقد " **حسن نجمي** " على أساس تجربة جمالية، غالبا ما تستلزم الانزياح عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، مما يعني أن المجال الفضاء هو الحقا الذاكرة والمتخيل.

وما الفضاء الروائي في النهاية الإقصاء وهمي، وفضاء إيحائي[1]. لذلك نجد براعة لغوية، وتشكيلا فنيا ممزوجا بالإثارة أثناء تقديم القاص لفضاء البحر، إنه فضاء للحياة والموت، كما أنه فضاء للذاكرة والنسيان معا. إنه فضاء الحضور والغياب الذي أتى مشحونا بظلال التحول السياسي والاجتماعي التي شهدها المجتمع العربي وكذا الجزائري، كقول القاص: " **كان البحر يحبو نحو الربوة بوقار، متئدا وخجولا، لم يحدث له أن كان منخسفا إلى هذا الحد، ربما غضب أو جن، ربما ألقيت فيه مهدئات أو مخدرات أو سياسة فاسدة ففقد الوعي، وعندما يستفيق من خدره يكون قد جعل عاليها سافلها. وقد انقضوا من حوله إلى جهات أخر** "[2].

نجد أن البحر في هذه اللوحة أستعمل استعمالا مجازيا تخييليا بحضور الأشياء، وتوزيع الأبعاد، ووصفها في ظل ما من شأنه أن يتسرب إلى النفس كعنصر تشويش خارجي، مرجعه فساد للصور، والأمزجة وبالتالي: اختلال للتوازن النفسي. وباختصار، أن هذا الفضاء يلعب دور المساعد حينا، ودور المعارض أحيانا أخرى، لأنه فضاء يشمل كل الأفضية، فضاء التحولات السردية.

---

1)- ينظر حسن نجمي: شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص:43
2)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:71.

فالقاص ضمن الصورة الفوتوغرافية السابقة جسد لنا فضاء البحر كفضاء قاهر للسياسات الدنيئة، فضاء للتحدي، وكسر قيود هؤلاء الساسة، وإعلان كينونته في تحقيق الوعي الاجتماعي، وإيقاظ الضمير الجمعي مع استعادة الإنسان علاقته بالمكان.

ولأن البحر في القصة تحدد كمعادل للوجود الفردي، فإنه إنبنى على الحركة مقابلة للسكون، وعلى التحول مقابلا للثبات. كقول القاص في هذا المقطع الوصفي: " **لم تستوعب الحشود ما يحصل. كانت الأفواه مغارات والأعناق صفصافا يطل على آخر الدنيا. هل أصيب البحر بانهيار عصبي؟ هل نسي الجغرافية؟ أم هو أمر أخر؟... لم يعد البحر متزنا – منذ الزلزال الأخير الذي هز الجهة أصبح لا يؤتمن. جن المد والجزر وكثرت الحوادث و أعداد الغرقى، سبع درجات على سلم ريشتر كانتا كافية لتفقده صوابه، كل يوم حكاية حزينة معه، كل يوم بكاء، يقولون أنه فسد ولم يعد ذاك المخلوق الذي أطعم الحواتين وكائنات الهامش** "[(1)].

بهذا الوجه يغدو البحر دالة مركزية للخطاب السردي، معادل للموت، سالب من الإنسان الحياة، بما فيه من مد وجزر، غرقى وحوادث، ماض وحاضر، أرض وماء،... كلها عناصر تتهيأ لفعل الحكي.

لكن تقابلها رموز أخرى بين هذه الحركة التي تسعى من خلالها إلى التطهير وتحرير الذات من السلطة القابعة بنفوس الناس فولدت قهرا وخوفا واستبداد وغيابا مستمرا لأدنى شروط الحياة.

فيحوي البحر بين طياته أفق المفارقة الدلالية، فهو الصديق الذي يشارك الإنسان أحزانه، وهو العدو الغادر صاحب الأمواج الغامضة. كما أشار القاص في هذا المقطع " **أيقظ البحر أمواجه التي كانت نائمة في البعاد وأرسل إلى الشاطئ واحدة، وإذ انتبه رئيس البلدية ظنه راجعا إليه هذه المرة، خرج من إقامته وطار، أصبح غبارا يجري في كل اتجاه، لم يلتفت لا يمنة ولا بدلة ولا حذاء ولا نظارات. كان سهما من الطين والخوف.**

أما البحر فقال بهدوء: قد أرجع مرة أخرى. لكني سآخذ معي شعبي وملحي، أخطأت إذ أسأت للحيتان والرابية، هذه المرة سأذهب إلى البلدية، أريد أن أزورها قريبا، هناك غموض "[(2)].

1)- المصدر السابق، ص: 71- 72
2)- المصدر نفسه، ص: 83

هكذا يرمز البحر إلى التحول في علاقة ثنائية تربط القاص باللغة، وركوب أمواجهــا، في الانتقال من مكان لآخر يحوله عن دلالته الحقيقية إلى دلالة ثانية ترمز للتحول الفكــري، السياسي وكذا الاجتماعي.

4- النهر:

وفي الإطار ذاته يشكل فضاء **النهر** فضاء مفتوحــا علــى دلالات متنوعــة، تعكــس في ظاهرها قيود الفضاءات المغلقة، لكن القاص لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي بقدر ما يصور المكان الروائي، ويستعين في ذالك آلية الوصف لإثارة خيال المتلقي.

وقد جعل القاص هذا الفضاء يستمد حركيته وتنقله للعبور بين أماكن متعددة، وفي ذلــك إيحاء إلى أن هذا الفضاء استحال شخصية تساهم في تفعيل الحدث. وهذا ما تبينه هذه الوقفة الوصفية التي استمدها القاص من إحدى شخصياته " **فكر الجورب المبلل في هيئة المؤســفة و أردف قائلا: عندما كثرت الأنابيب كان النهر يشــعر بتآكــل النســغ. لــم يعــد قــادرا على النهوض غسقا والذهاب إلى الحدائق رفقة عافيته...**

- لعنة الله على المفسدين. علق مفسد.

- ويل للمجرمين. قال مجرم.

- وقال الجورب المبلل: بقي في النهر الطيب فتات ماء استحال بركا صــغيرة أمتهــا الضفادع والحشرات، ومع الوقت أصبح النــاس يغســلون جــواربهم هنــاك ويشــربون النبيذ على ضفافه الحزينة التي تيبست مثل تجاعيد فكرة مذهلة. لم يقل شيئا عندما ســلب جوهره "[1].

ففضاء النهر تغلغل في مخيلة القاص، واكتسب مكانة لغوية، تسير عكس مــا تقتضــيه الحبكة السردية، فغدى المكان معادلا للبطل، ويشر في ذلك إلى توقع الــذات البطلــة علــى نفسها كوسيلة للهروب من الآخر " المجتمع " أو خوفا من السلطة، وفي ذلك إشارة أيضا إلى النهب والسلب الممارس ضد الشعب. فعمد القاص في ذلك إلى: " **إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعدها على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجــرد مما يقربه إلى الإفهام، وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسة والأخلاقية و الزمانية** "[2].

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص:63

2)- سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص: 78

لذلك يبدو الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان وتجسيد المشاهد " **في لوحات مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجردا، ولكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي** "(1).

لذلك اعتبر فضاء النهر في المقطع الوصفي السابق بداية لرحلة الموت، وتعقيدا لأحداث القصة وتشابكها، إيزاء انغلاق المكان المفتوح وضيقه، وعدم الارتياح فيه، وهو الذي كان مصدر الحياة، وهذا ما يشير إليه هذا المقطع الوصفي " **أنتم لا تعرفون أن النهر مثلكم، يحزن ويبكي ويتنهد عندما لا يجد حائطا ودودا يتكئ عليه أو عجوزا تهدهده وتقول له باركتك السماوات ورزقتك صبرا. النهر ليس ترابا يابسا وليس سائلا ميتا. لكن قلبه كبير وعفوه أكبر...**

كان الطيبون والخسيسون والأخيار والأشرار والأنذال يحفرون سعادته ويحولونه تدريجيا إلى بيوتهم مستعملين أنابيب طويلة. كانوا يتنافسون عليه بالمعاول و الألسنة... كان على يقين أنه سيفنى، ولكنه سيفنى كريما وسخيا ليظل كبيرا"(2).

لا يغيب في هذا التوصيف المكاني الذي أصبح إنسانا يحس بكل ما يحيط به، لكنه يركن بمكانه عاجزا عن التغيير، وفي ذلك إحساس بالضياع دون رفض لذلك المصير الذي حتمته الأوضاع السياسة والاجتماعية، ونجد هنا قدرة بارعة في تعبير القاص عن الأهداف التي يريد تحقيقها، وفي ذلك توق إلى كسر بعض النظم السائدة عن طريق اللغة التي تسعى إلى " **تحويل المكان الذي تجري فيه أحداث القصة – حقيقيا كان أم تخييليا – من وجود ذهني إلى لغة مكتوبة باستطاعة القارئ فك رموزها ودلالتها وإعادة تشكيل المكان الذي يتصوره الروائي وفقا لما يقدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية سواء تعلق الأمر بأماكن محددة أو إثبات علاقات التأثير بينها وبين الشخصيات** "(3).

فيصبح المكان وسيلة للتعرف على الإنسان الذي تخضعه الظروف، والعلاقات الإنسانية بمختلف أبعادها موظفا اللغة لإضفاء المعنوي على المادي.

لذلك يرمز الفضاء المفتوح إلى الحرية والإنعتاق من القيود لكن أحيانا يشذ عن هذه الرمزية، ليغدو فضاء مغلقا، وتعبيرا عن العجز في أداء الوظيفة المنوطة له.

---

1)- المرجع السابق، ص: 110

2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 62

3)- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص: 238

لقول القاص: " **كان يحس بأنه لن يغني مرة أخرى، لن يستيقظ كعادته مزهوا، وغدا أو بعد غد سيغور جهد العمر في غياهب الذكريات. لكنه لم يندم لأن الأنهار الطيبة تعيش قانعة بقدرها وترحل قانعة، أجل.**

إنها تشعر بأنها أدت وظيفتها الثبوية وتخلصت نهائيا من عادة المشي على أربعة "[1].

يحمل هذا النص بعدا اجتماعيا ينطوي على أبعاد ثقافية ويحدد اتجاهات رؤيوية وبهذا الشكل يكشف المكان عن أهميته وضرورته في تفعيل بؤرة العمل الحكائي، فهو لا يقوم فقط بدور المؤطر بل يمارس فعل الكتابة كذلك.

كما يوضح مدى ارتباط المكان بمشاعر الإنسان، هذا الذي يلعب دورا بارزا في تحريك أحداث العمل الروائي، لأن المكان بمثابة وعاء يعبر عن مقاصد المؤلف، أو الإطار الذي تتفاعل فيه مجمل الأحداث، كما يتجلى من خلال هذا المقطع الوصفي: " **كان النهر الطيب يولد مع الفلق، يزكي ماءه ثم يعبر المنحدرات يقظا وسعيدا، لكنه ظل حذرا كالفأر.**

كان النهر يقول في سره: نذرت نفسي لكم فلا تأثموا أو تحسبوني غبيا، ويبدو أن الناس كانوا يحبونه بالأبيض والأسود تارة وبالألوان أحيانا "[2].

نجد هذه الحركة التي اتسم بها المكان وليدة حاجة مفادها تكريس وقته للناس لأن ذلك يمنحه السعادة التي يشعر بها في أعماقه معبرا عن أفكاره ومزاجه الذي قرر أن يبح به معلنا هدوءه وحريته فيما أراد من عطاء متخذا ذلك واجبا عليه يستدعي منه مساعدة الآخرين دون انتظار لأي جزاء منهم. لقوله: " **كان النهر يؤلف كل يوم آلاف الابتسامات ويفرش الدروب للربيع القادم حتى لا يولد صيفا أو صخرا أو مقبرة أو امرأة بملايين الأفواه المسكونة بأبواق الأجيال الهرمة، وكان يتمنى أن يعمر كثيرا ليسقي الدوالي ويغشل الشفاه القذرة** "[3].

يتوجه الوصف في هذا المقطع إلى إضفاء رموز عميقة ومكثفة تحاكي واقعا معينا وأيديولوجية محددة أراد القاص إيصالها بطريقة ما. فلعبت اللغة الدور في إيصال هذه المعاني وتحليل الأبعاد النفسية من خلال جملة الموصوفات.

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وانتم، ص:63
2)- المصدر نفسه، ص:60
3)- المصدر نفسه، ص:61

كما يتضح في هذا المشهد الوصفي: " **بقي في النهر الطيب ماء استحال بركا صغيرة أمتها الضفادع والحشرات، ومع الوقت أصبح الناس يغسلون جواربهم هناك ويشربون النبيذ على ضفافه الحزينة التي تيبست مثل تجاعيد فكرة مذهلة** "[1].

حيث اعتمد " **السعيد بوطاجين** " الرؤية البصرية باعتبارها أهم آليات الوصف، ومن خلال هذا التوظيف يتخيل لنا كأننا نسمع شخصيات تتكلم، وبين وصفها لنا تكتمل رؤيتنا للمشهد وكأنه مرسوم أمامنا، وهذا ما يوضح جمالية المكان الذي يخفي أسرار تخلق تشويقا، فيظل القارئ في حالة تساؤل مستمر عن الأحداث التي ستأتي فيما بعد.

وهذا ما يوتر ويستفز فكر المتلقي من خلال تقنية الوصف التي فضحت واقع التمزق الأخلاقي، وإشكالية الوفاء في العلاقات الاجتماعية وتحديد هذه العلاقة في رسم اللوحات المشهدية التي تعتمد على التوصيف الدقيق حتى للجزئيات التي تبدو تافهة ومهملة " كالضفادع والحشرات ". إذ لا تترك أية صغيرة إلا ونالت حقها من الوصف والتعليق الذي بدى في معظمه ناقما ساخرا من الأفكار السيئة " **سخرية... مبررة لها دوافعها التي تمنحها نجاحه فجاجة الواقع المعيش، الذي لا نستطيع التعامل معه... يتسلح بها النص في نقده للمجتمع** "[2]. لأن المثقف يؤمن بأن ثورة القلم هي سلاح الفساد.

يتضح مما سبق، أن بإمكان الوصف تقديم و عرض القيم الاجتماعية، والمنظومات الفكرية التي يحفل بها واقع النصوص مما يخلق من خلال المفارقة تصورا خاصا يثمن الروائي ويوضح أهمية الوصف، فوصف الشخصيات، وعلاقاتها فيما بينها أو في ارتباطها بالأمكنة المختلفة في النص، فتخلق ثنائية تصل في جوهرها بعلاقة الشخصية بالمكان الذي تعطيه حمولة عاطفية الذي يتحول من خلالها إلى مكان أليف محبب لها أو مكان معاد.

5- الجبل :

ينقلنا الكاتب إلى مكان آخر هو الجبل تكثر فيه الحواجز، وعر، ضيق، توجد فيه نباتات كالزعتر، حكايات و أساطير كالولي الصالح فيقول: " **كلما رأيتك تذكرت الزعتر في أعالي جبل صندوح حيث يرقد الولي الصالح منذ مئات السنين** "[3].

1)- المصدر السابق، ص: 54
2)- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص:63
3)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص:10.

في هذا المكان الجديد لا يشير الكاتب إلى الإطار العام فقط بل يميزه بتفاصيل دقيقة لأن " **الإحساس بالمكان لا يتم إلا بما يعمر هذا المكان من أشكال وأجسام، وينشئ فينا كل واحد منها إحساسا مميزا له، متصلا بنوعه، وهذا الاختلاف في نوعية الأحاسيس هو الذي يقوم عليه وعي الإنسان للمكان** "[(1)].

ويشير بها إلى إدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في خلق المناخ العام للقصة، حتى وان ضمنها بشيء من الترميز، فهو لا يكتفي بمعناها المباشر " **كان الخالق يحبهم لأنهم أحبوه بنية خالصة، في الرعد في ابتسامة الزعتر في ذروة الجبل حيث ماعز جدتي وآخيت بين الوعول... هل بمقدورك أن تكوني زعترا يعيد إلي المرايا القديمة** "[(2)].

فالزعتر ضمن هذا المقطع يشير إلى رمز هام. لماذا هذا العشب الأخضر؟ فهذا اللون يأخذ بعدا نفسيا إذ أن " **تأثير الشكل لا يظهر في الخيال، الذي يقوم بعملية التركيز، إلا بعد تأثير اللون** "[(3)]. لأنه بسيط، نبات أصيل يحافظ على لونه في خضارته ويبسه. دواء، مفيد إذا صار قديما، عطر الرائحة، مهدئ للأعصاب، والأهم من هذا أنه مقوي للذاكرة، ويجمع شتات العائلة في المساء بشربه ورائحته الفواحة. فهو " **رمز الطمأنينة والسكينة** "[(4)]. وهذا العشب الأخضر الطبيعي " **يحمل دائما معنى الرسالة النبوية وكل تطور لا بد أن يتضمن معناها** "[(5)].

كل هذه المميزات جعلت القاص يربط بين الزعتر والذاكرة أي بين الماضي والحاضر، إضافة إلى هذا نجد أن القصة تمثل جانبا مهما من سيرته الشخصية، وقد حاول بأسلوب ساخر الرفض لواقع والتأسيس لآخر. والجدير بالذكر أن الجبل " **مكان مؤول بما احتواه من جغرافية مموهة بالأفكار** "[(6)].

فقد كان ولا زال رمز للشموخ، والحرية، كذلك للقوة والتحدي، وأكثر المناطق احتضانا للفارين من الظلم والقهر والاستبداد، وكأنها خلقت لتكون مكانا مقدسا ينطلق منه الباحثون عن حقوقهم، وهو " **إرث يأخذ بعدا حضاريا** "[(7)].

---

1)- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، ص: 254.
2)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص: 09
3)- سانتيان جورج: الإحساس بالجمال، تر: مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية للنشر، القاهرة، ص: 95.
4)- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، دار محمد علي، ط1، 2003، تونس ، ص: 256.
5)- المصدر نفسه، ص: 256.
6)- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص: 54- 56.
7)- المصدر نفسه، ص: 56.

6- الشارع:

تعتبر الشوارع أماكن انتقال ومرور نموذجية يتواجد فيها أناس من فئات مختلفة، يتجولون في فضائها، كما تعد وسيلة الاحتكاك والتواصل مع الآخرين، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها. وتمدنا دراسة هذه الفضاءات الانتقالية المبثوثة هنا وهناك في الخطاب بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم، تساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات، وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها[1].

فالشارع فضاء مفتوح على الحياة، تلجأ إليه الشخصية كلما شعرت بالضيق، ويشكل مهربا عند الشعور بالغربة والعزلة، لذا تشكل حيزا ضمن بعض القصص التي انطلقت أحداثها من الشارع كقول القاص: " **ها هو ذا الشارع الرئيسي المزدان بالفوانيس مثل عروس، عمال مهرة يخيطون رصيفا أجريت له عملية جراحية فاشلة، لماذا؟ سألت. لينبش ثانية، وما ذنبه؟ هكذا نقضي على الوقت وفي زاوية أخرى أبصرتهم يستبدلون عمودا بعمود مماثل** "[2].

يسلط القاص الضوء على أحد أقبية الواقع المظلمة والتي يفترض بالعمال أن يسابقوا الوقت لإنهاء الأعمال والحصول بعدها على قسط من الراحة لكن هذا النموذج من العمال له وقت فائض لا بد من قتله، والوسيلة لذلك كانت إعادة الأعمال نفسها دون حاجة إلى الإعادة.

وهنا ينظر المتلقي في يومياته فيجد شيئا من ذلك عندما تملؤه الدهشة والانفعال لأنه يدرك أن القاص يفضح الواقع فضحا مباشرا دون ستر ليواصل " **بوطاجين** " فكرة إظهار صورة للواقع المخفاة. ليطلع على جزء آخر منها " **فكر عويشر بعض لحظة، تأمل عميمر و رفاة الشارع الراشع خوفا من العسس والمحاربين الذين يملؤون الذاكرة. خطا خطوة قبلا واثنتين دبرا لتأكد من مشهد فاته. قفزت إلى رأسه حياته في شارع أصبح ذكرى قديمة تعبر فلك البال متصدعة منقوشة كالبركات الجافة، وإذا قرصه الألم قال لعميمر بصوت ضامر قادم من أدغال الوحشة.**

كنت أطمع في قطعة من سراب – أربى بأوهامها واحة وارفة – عثرت على قشة تتذكر أحزانها – كل شيء يؤدي إلى نفسه – فلماذا تكرر هذه المدينة – رحلتها الزائفة –

---

1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ص: 79.
2)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 20.

تسير بلا أفق... - كل هبة ريح على حفنة تراب- بمنعطفات شـوارعها - تـدعي أنهـا عاصفة "[1].

ولأن الشارع جزء من المكان في القصة القصيرة فعلى امتـداده أتخـذ منـه القـاص " **بوطاجين** " مادة لحكاياه، ونقل وقائعه بأبعاد نظر، لأنه من هؤلئك الـذين تحملـوا عـبء المكاشفة والتصريح، من الذين يشعرون بالمسؤولية تجاه كل الأحداث التي تـدور حـولهم، من الفئة التي لا تقبل واقع الوطن بدافع الغيرة والحـب، وتفضـح ذلـك الواقـع كمرحلـة من مراحل الدعوة إلى التغيير.

أما صفة (**القدم**) التي لازمت الشارع ستفقده مؤهلاته الحضارية وتجعله أشبه بالمكان الأثري منه بالفضاء الآهل المسكون[2]. لأنه يمثل جزء لا يتجزء مـن ماضـي الشخصـية هي علاقة المعادل لتحقيق حركيتها، مما يفرض معه الزمن الماضي الذي يسيطر من خلال الذاكرة التي تؤرخ لأحداث الإنسان خاصة المهمة منها، حتى خارج المجال الإبداعي ننجذب بشدة إلى المكان فنحن لا نستطيع تذكر أي حدث أو لحظة أو حالة من ماضـينا إلا ونكـون مرتبطين بمساحة مكانية معينة.

ومثل هذا الوصف الذي يستعرض التفاصـيل " **شـرب قهوتـه علـى عجـل وقفـز إلى الشارع مسرعا، مسكونا بقرع الطبول الخرافية الآلية من عمي البصيرة من الانتظار، من الوعود، من الأمل. سيكون النهار طويلا، ليس من اليسير على جامعي نسـي معنـى العمل أن يصبح مخلوقا مهما يأمر ناسا لا شغل لهم سوى الحديث عن مقاسات أحذية الفأر والفكرة "**[3].

نجده حدد بنية المكان بما يخدم تأويل الدلالات والعلاقات البنيوية التـي تختـرق ذلـك الفضاء بأشكاله المتنوعة والذي يعد عنصرا مهما في العمل الفني، بحيث ينقل صورة الواقع للقارئ عبر الغوص في ماضي القاص من جهة أو تتبع خطواته، وهو يتجول بين الأمـاكن المختلفة المعبرة عن جوانب حياته وعلاقاته بالمكان والأحداث والشخصيات من جهة ثانية.

فنجده ينتقل بين هذه الأفضية ويشكلها حسب أفكاره وتصوراته وشكله الذي صممه بمـا يناسب عصره، ومن هنا تلقف المبدعون هذه الأفضية وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصـهم ومتحرك شخصياتهم، فاتخذت بذلك خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكاتب.

---

1)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص: 32.

2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:81.

3)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 146.

ولا تخلو قصص " **السعيد بوطاجين** " من هذه الأفضية المفتوحة " **والحقيقة أن توظيف المكان في الإبداع القصصي، من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة، لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات جمالية وعواطف إنسانية، وتجارب تجعل العمل متكاملا فنيا** "(1). وقد أصبح " **رمزا للحياة التي تمر وتلتقي بالإنسان** "(2).

ب- الفضاء المغلق: L'espace fermé

يعيش الإنسان في المكان الذي يرتاح فيه، وفي ذات الوقت يحقق له استقلاليته بعيدا عن كل الضغوطات الخارجية، ويسعى القاص جاهدا إلى إظهاره بشكل مبرر لأن " **المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه** "(3).

مما يجعل اختيار الأمكنة بمقصدية هو اختيار قناعة وارتباط يحمل عمقا ودلالة، حيث يساهم في إبراز الأحداث كما أنه يعمل على تطويرها داخل النص الروائي من خلال حركة الأبطال ضمن مكان مغلق أو مفتوح (4).

فالمكان في القصة يساعد القارئ على كشف الشخصية الداخلي الأكثر ضبابية وغموضا لأن " **طبيعة المكان في العالم الخارجي تتسم بالعزلة... وقد خلقت العزلة المكانية متتالية من القواقع المادية والمعنوية احتبس الإنسان داخلها، ورغم أن هذه القواقع شكلت عوائق تقف في وجه الإنسان في سعيه للاتصال بالعالم والآخرين إلا أنه استخدمها في نفس الوقت لحماية نفسه** "(5).

فالإنسان لا يحتاج إلى رقعة جغرافية محددة هندسيا بل هو في حاجة إلى فضاء حميمي، يولج في ثناياه، باحثا في زواياه عن شيء خفي يجعله يحس بالأمن كلما اعتراه الخوف، شيء يجعله يشعر بالدفء كلما أحس ببرودة العالم الخارجي، هو بحث عن المكان الذي يشعر فيه بحريته واستقلاله. هو بحث عن الألفة، عن الأنا، وتأصيل لهويته. وهنا يتحول المكان إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها.

1)- أحمد طالب: السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، عدد 403، تشرين الثاني، 2004، ص: 132.
2)- حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر العربي المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط1، 2006، ص: 104.
3)- عبد الرسول عداي: المكان الشعري في قصة الخلق، النص القرآني، مجلة علامات خالدة، ع14 ، 2000، ص: 28.
4)- ينظر: كلثوم مدقن: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح، مجلة الأثر، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ص: 273.
5)- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دراسات ثقافية عربية، ط1، 1998، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ص: 18.

فهناك فضاءات يسكنها الإنسان وأخرى يستخدمها في مآرب متنوعة، فقصر العدالة مكان يبحث فيه عن الحق الضائع، ودار البلدية مكان يستخرج منه الوثائق الإدارية التي تلزمه. والكوخ / البيت والقصر يسكنه ويحميه من العوامل الخارجية، أما المستشفى فهو مكان لعلاجه. ونجد للمكان المغلق حضورا جليا في قصص " **بوطاجين** " من خلال تنقلات البطل لتلك الأماكن التي لم يجعل منها مجرد تأطير للأحداث والشخصيات فحسب، بل جعلها رموزا ذات دلالات ايجابية ومرجعيات مختلفة دينية، سياسية، فكرية، اجتماعية ونفسية... وهذا ما يؤكد أهمية هذه الفضاءات المغلقة.

مكونات الفضاء المغلق:

1- قصر العدالة:

المحكمة لفظة مشحونة بدلالات عميقة أغلبها إيجابية، لأنها تمثل ملجأ للمظلومين وتسليط العقاب على الظالم لكن قد يتحول رمز العدالة إلى رمز للظلم والقهر، إذا أصيب بورم خبيث في أجهزته.

فقصر العدالة في قصة " **علامة تعجب خالدة** " شذ عن الوظيفة المعروفة لينحرف ويصبح مرادفا للاعدل في قول القاص " **وخيل إليه أن شمسا أخرى تقبع رجليه الموشكتين على التبخر. في تلك الآونة أيقن أن وقفته المنضبطة ستتحول بعد لحظات إلى محاكمة. آخر استدعاء قبل أن تحول على المحكمة العسكرية** "[1].

من هنا بدأت قضية " **فرانز كافكا** " الذي حكم عليه وعوقب بعشرة أيام سجن مع حلق شعره على جريمة لم يقترفها ولا يعرف بالضبط ما هي، إذن هنا تمارس السلطة الديكتاتورية والعنصرية أنواعا من العنف وان دل على شيء إنما يدل على الاستهتار في ممارسة السلطة.

كما يكشف أيضا الستار عن حالة التعفن والفساد، الذي يسود هذا المكان وباقي المؤسسات الأخرى في قوله: " **لقد ماتت الحارة، مات المشفى ومقرات الشرطة والهاتف والثكنة، لا شيء يتحرك. ستتعفن البلدة إن لم تسرعوا لدفن الأمة التي كانت تصفق بشدة. مات السجن وقصر العدالة أيضا... أصبحت البلدة مقبرة** "[2].

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 82.
2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 181.

فيبدو أن قصر العدالة لم يعد مكانا لتحقيق العدالة، بل أصبح مكانا يشوه القيم والمبادئ والحقائق، فهو فضاء يبعث على الاشمئزاز، لأنه يقمع حرية الأفراد ويصادر حقوقهم.

هكذا يصبح هذا المكان بؤرة صراع بين الشخص الضعيف الذي يرغب في تغيير الواقع، فيصطدم بقوة مهيمنة تمثلها شخص القاضي الذي يتحكم في مصير الآخرين دون أن يعير اهتمامه للمسؤولية التي أوكلت إليه.

فقصر العدالة رمز للالتزام والطهر والاستقامة والعدل ومحاربة الظلم. فيمثلان ثنائية " **القوي / الضعيف** " يتأسس عليها الصراع، داخل هذا الفضاء.

من هنا تصبح غاية هذا المكان أن يظل القانون سيفا مسلطا على أعناق الثائرين على الفساد في الوقت الذي يحيد عنه ويطبق اللاعدالة مبتعدا عن الوظيفة التي أسس من أجلها.

2- البلدية (مركز الله غالب):

تعتبر البلدية من بين الأماكن المهمة والضرورية والموجودة في كل مجتمع لحاجة كل فرد لها من أجل استخراج بعض الوثائق الثبوتية كشهادة الإقامة، شهادة الميلاد وكذا شهادة الوفاة، سخر لهذا العمل مجموعة من الموظفين، لكن لا مبالاة هؤلاء جعلتهم يرتكبون أخطاء عدة، فسجلوا " **السعيد بن مسعود** " بتاريخ ميلادي غير موجود في التقويم الميلادي، فـ " **37 فبراير كافية لمعرفة أول جزئية بنيت عليها مملكة الله غالب التي أدمنت غرس النصب التذكارية للأغنياء واللصوص...آ و كيف ولدت يوم 37 فبراير؟ هبلت؟ مستحيل. الله أعلم، كل واحد ومكتوبه. واحد يولد في الشتاء وواحد في الربيع، القضاء والقدر. قال لنا شيخ الجامع أنا لم أفعل شيئا ولدت كالناس** "[1].

فالقاص يقف من المكان موقف المتفحص المسجل لكل ما يحيط به، وقد لا تكون الصدفة أن يركز القاص على وصف مكان بعينه دون آخر وإنما أراد أن يتيح للقارئ أن يتعرف على العلاقات التي ينسجها المكان مع الشخصية التي تعيش فيه حيث " **الوصف يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديدات تفيد على المدى الإقليمي الذي يتشكل فيه الفضاء** "[2].

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 58- 66- 67.
2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية) ص: 44.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد وإنما سجل ذات الشخص في قائمة الوفيات، فقد اكتشف هذا الأمر بالصدفة عند ذهابه لتصحيح تاريخ ميلاده فـ " **بحث الباش قاعد في الدفاتر المكدسة على الرف وأخرج غبارا كتب عليه السعيد بن مسعود المدعو بن آدم بتاريخ 37 فبراير توفي عقب عملية بطولية شنها الأبطال على الأعداء قاوم بشجاعة ، وسقط برصاصة أصابته في رأسه** "[1].

نجد ضمن الفضاء اللغوي السابق عدم توافق وأفق القارئ فأن يعيش الإنسان حالة وفاة هذا غير المتوقع والمسؤول يفترض به أن يكون نشطا مقدما على العمل، وتحمل المسؤولية، غير أن القاص يحذف هذه الصفات عن المسؤول علما منه بما يحدث في الواقع وهذا تصريح لا تلميح فيه. ولكونه تصريح هذا ما يجعل الانفعال يتجسد لدى المتلقي من السلطة القابعة على الرعية ظلما وفتكا والى الجمود والشلل الكامن بعقول وضمائر المسؤولين ومؤسساتهم. فتستحيل بذلك البلدية إلى مدرسة تعلم الإنسان عدم تحمل المسؤولية فتحفظ كلمة واحدة يرددها كالببغاء: " **الله غالب قال له هنا تنتهي صلاحياتي** "[2].

يتضح من هنا أن البلدية تمثل عكس المهمة التي أوكلت لها وبالتالي عدم تحمل أي مسؤولية من قبل المسؤولين والعمال الذين مات فيهم الضمير الإنساني وتمتلكه المصلحة الشخصية معتمدين جل الوسائل لتحقيق مآربهم. لكن الذي يجب أن نسأل عنه هو هل المصلحة الشخصية تحتم عليك أن تخرج ميتا من قبره؟ " **لكنهم بحاجة إليه لضرورة قصوى المسألة مسألة انتخاب. فعليه أن ينفض تراب القبر، ويأتي لتصحيح الخطأ في الوقت المناسب** "[3].

من هنا تتضح الرسالة التي أرسلتها الجهات الرسمية لابن آدم " **في إطار التحضير للانتخابات القادمة يرجى منكم الاتصال بمصالحنا في أقرب وقت لتصحيح تاريخ ميلادكم، إمضاء الباش حكومة** "[4].

هكذا تصبح البلدية ذات معنى يتجاوز مظهرها الهندسي إلى مكان ضيق يفترس فيه الإنسان، فـ " **يطمعون في جلدك** "[5]. والملاحظ أن علاقة الشخصية بالمكان أنه أصبح جزء مهم من المجتمع لأن السلطة تحتاجه كي يؤدي وظيفته كعنصر فاعل في المجتمع،

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 58.
2)- المصدر نفسه، ص: 60.
3)- المصدر نفسه، ص: 58- 59.
4)- المصدر نفسه، ص: 63.
5)- المصدر نفسه، ص: 64.

فالقاص " **كثيرا ما يستهل عمله بسمات مكانية دقيقة واضحة الأنساب إلى مواقع معينة معروفة مع الإكثار من التفاصيل وتدقيق الملامح المميزة...** "[1].

وفي ذات الوقت يحيلنا على البعد الاجتماعي، السياسي و النفسي في تعبيره عن الواقع، وبهذا تتحول الطبيعة من وجودها الحقيقي إلى رمز يقوم بوظيفة نقل رؤى القاص وموقفه الرافض للامبالاة التي يتميز بها مسؤولي المجتمع. تأسيسا على ما تم تصبح البلدية مكان متجاوز عليه، يتخذ من الناس بعدا بيولوجيا فقط بعيدا عن حقه في الحياة والمبدأ في ذلك القوي يأكل الضعيف.

3- الكوخ (البيت):

يمثل البيت في العمل القصصي الفضاء الذي يمنح الحماية والأمان، يوحي بالخصوصية والاستقلالية ويرى " **غاستون باشلار** " أن " **البيت هو ركننا في العالم... انه كما قيل مرارا، كوننا الأول** "[2].

لأنه يشكل مسار حياة الإنسان بين الولادة والنضج فسرعان ما يألف الحجرة التي يعيش فيها ثم البيت بعد حضن الوالدين. فعلى الرغم من صفة الانغلاق المرتبطة به إلا أنه " **يركز الوجود، داخل حدود تمنح الحماية** "[3]. فإضافة إلى هذه الوظيفة يحمل بعدا جماليا ودلاليا يتجلى في تتبع حركة الوصف التي استخدمها القاص كوسيلة لإبراز فضاء البيت، هذا ما يعبر عنه بقوله: " **من الشرفة رأيت قمامات حارتنا، كلاب الحي جرذانه الجميلة، أشباه الكلاب، وأشباه الجرذان** "[4]، فلم يعد البيت ضمن هذا الخطاب مجرد ركن من الجدران تزينه مجموعة أثاث يضعها بدقة دون الاهتمام بمن يسكنه، فقد أصبح يخبرنا بالتأثر الجدلي بين المكان والشخصية، إنها علاقة بإمكانها الكشف عن حياة كاملة لأناس عاشوا تحت سقف هذا البيت أو ذاك، يحفظ أحلامهم وذكرياتهم، ويتأثرون بكل ما يحيط بهذا البيت كالوصف الوارد من شرفة البيت والذي يوحي بسلوكات لا يمكن للشخصية أن تتطلع عليها وهي تنتقل بينهم إذن " **فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا، إنه البيت يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض** "[5].

---

1)- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 57.
2)- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 36.
3)- المصدر نفسه، ص: 09.
4)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 14.
5)- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 38.

ليتلون البيت بحسب الحالة النفسية والظروف الاجتماعية التي تجعل منه منغلقا، منفتحا، ضيقا أو متسعا ،فهو يقوم بمهمة إثارة تحفيز متميز ومنسجم مع طبيعة الرؤية ومحور تركيزها، ما يؤدي إلى إنتاج سياق في المعاني يسهم في تشكيل تطور خاص وفهم محدد، ومقصود في النص الروائي(1).

أما البيت في قصة " **الشاعران البرابرة** " فيمثل مكانا للاستقرار والأمان والدفء والحماية من العالم الخارجي " **تداعيت كحيطان الأكواخ القديمة التي كانت عامرة بالدفء، بالمحبة، بالسخاء، بالقناعة والشرف، صابرة وواقفة، مثلكما أردت أن أفهم أكثر مما يجب، ثم كانت الوثبة الكبرى. قفزت بعد تفكير وتردد، وبعد لأي صلة وصلت، نعم وصلت إلى الظلام، إلى القتل بلا سبب** "(2).

يتضح من المقطع السابق أن القاص يجد في بيت الإنسان امتداد للشخصية ووصف البيت يحيلنا على وصف الشخصية. وهنا تكمن جدلية التوازي بين المكان والشخصية(3). إضافة إلى ذلك مجموعة الصور الأخرى التي تمثل سيكولوجيا تختفي وراء مفاتيحها وأقفالها(4)، كما توحي بعملية التكثيف الدلالية التي يكتسبها البيت من خلال علاقته بساكنيه.

من الواضح تماما أن البيت كيان مميز لدراسة ظاهرية لقيم ألفة المكان من الداخل فالبيت يمدنا بصور متفرقة وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور وفي الحالتين يمنح الخيال إضافات لقيم الواقع(5).

البيت هو ركننا في العالم، كوننا الأول، كون حقيقي، بكل ما للكلمة من معنى والفائدة الرئيسية له أنه يحمي أحلام اليقظة، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء، لأن الفكر والتجربة لا يكرسان وحدهما القيم الإنسانية لقول القاص: " **وهكذا استولت علي فكرة الحكي فرحت أبدع أساطير بحجم الجبال المحيطة بكوننا المريض وبالضيعة التي تشبه وجهي الذي تيبس بفعل شدة الحر والفقر** "(6).

وكذلك قوله: " **أصبحت ذئبا وكفى، إذ كلما أبصرت فوقا قلت انه يبحث عن لحمي، أو أنه ينوي غرس أنيابه في روحي المفجوعة مثل كوخنا عند هبوب الرياح التي ظلت لطيفة ولم تتجرأ على اقتلاعه... ظلت الريح رحيمة عندما كانت تمر قرب كوخنا المرتعد**

1)- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 61.
2)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص: 55.
3)- ينظر: رينيه ويلك و أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة،حسام الخطيب، ص: 231.
4)- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 32.
5)- المصدر نفسه، ص: 35.
6)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 38

دون أن تسيء إليه، ولا أظن أني سأكتشف السر مهما حييت المؤكد أن الرياح كانت على علم بأننا فقراء "[1].

فالبيت واحد من أهم العوامل التي تمنح ماضي وحاضر ومستقبل الشخصية لأن وصفه يقدم لنا معطيات عن الأشخاص المقيمين فيه، وهو الذي يخلق استمراريته، وبدونه يصبح الإنسان كائنا مفككا.

فالوصف كما يرى " **ريكاردو** " وغيره هو الأنسب دائما لتقديم المكان، لأنه من وجهة نظره يحمل العديد من الأفكار والإيديولوجيات المختلفة التي تظهر دلالة الفضاءات ومعانيها. فالوصف هنا هو الذي يحدد قاعدة العمل الروائي وأساسه الذي تبنى عليه.

4- القاعة:

تربط الإنسان بالمكان الذي ينتمي إليه علاقة حميمية توحي بخصوصية ذلك المكان " **واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية** "[2].

فتشكل هذه العلاقات مؤشرا نلج به إلى أعماق ذلك المكان، فقاعة العلم و العلماء، فضاء علميا رحبا يستدعي طبقة مثقفة تعادل ذلك المكان. لهذا لم ينظر " **السعيد بوطاجين** " إلى القاعة كتشكيل هندسي فحسب، بل أضاء زواياها بأسرار تجاوزت المحتوى الشكلي إلى الدلالات المعنوية بما تحويه من قيم نفسية تسيطر على الشخصيات المقيمة بها.

هكذا كانت وجهة " **عبد الواو** " و" **أحمد الكافر**" إلى " **القاعة التي أصبحت بأظافر طويلة شحذتها أنياب القبيلة، قاعة العلم و العلماء التي تتفنن كثيرا في الحديث عن مفاصل الأحذية، عن هوية الفاصلة ودينها، عن السراويل إن كانت قمصانا أم قبعة منثورة، عن الجمل المتزوجة و عن المفردات التي ذهبت إلى الحمام البارحة، عن جنسية الخالق، أهو شرقي أم غربي، يهودي أم بربري أم من بني أنف الناقة!** "[3].

لكن القاعة لم تعكس الوجود الفعلي لها لأنها مأزومة بأيديولوجيات تمارس عليها نوعا من التهميش يحول دون تحقيق لأهدافها، ولكن السياقات الثقافية التي تدور بدائرتها. في الوقت ذاته يمارس الفعل النقيض دوره في الرفض والتكسير للمهمة الأساسية

---

1)- المصدر السابق، ص: 40-41.

2)- عبد الحميد بورايو: منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 ، ص: 146.

3)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 73.

التي أوكلت لهذه القاعة، وتفضيله سبحانه وتعالى لهذه الفئة دون الفئات الأخرى، لأنها أوكلت لها مهمة الإصلاح في المجتمع، والأمم تعرف بمصلحيها.

لقول القاص: " **ابتسم أحمد الكافر وتأمل القاعة الفارغة إلا منا. لم يلتحقوا بعد و ما لبث أن تنهد لعله تذكر: يوم جاء إلى هذه القيامة كانت هناك خيمة، كان هناك رمل كثير وحروف غبار، شمر على ساعديه وقال للخلايا الدماغية كوني فكانت.**

رتب الخيمة و الرمل وأطعم الحروف بالنسغ إلى أن صارت تثغو كشلال من اليتامى، ومن الثغاء صنع أناشيد. ثم أصبحت الأناشيد تعبر قربه مرسلة شفاهها إلى السماء، فعاد المخزون إلى أصله كما كان. وصار يمشي قلقا من زغب الكتب القعيدة "(1).

ضمن هذا المقطع منحى جمع بين الابتسامة و الانكسار، و الوسيط في ذلك لغة فضلا عن كونها وسيط سرديا وتصويريا وجسرا لرسم مشاهد قصصية تخترق الشخوص مقدمة إياه على مستويين بين مرئي ظاهر و آخر مضمر.

كما نجد استثمار الآية القرآنية في قوله تعالى:

‹‹ **إِنَّمَآ أَمۡرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيۡـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ** ›› ‹‹ **سورة يس الآية 82** ››.

فهنا تتحدد فاعلية العلاقات الحاصلة بين النصوص، كما نجد إيماء اختزل فيه القاص معاني عميقة بلفظ ينبغي الوقوف عنده لبلوغ ذلك العمق.

والملاحظ على تلك الإيماءات أنها تعددت أوجهها، فمنها من يتخذ بعدا سياسيا أو اجتماعيا أو واقعيا، ومنها ما يحصر معاني التهميش و الهجرة، حيث يعلن ذلك صراحة " **أن تبتكر دولة كاملة في قاعة العلماء وتسميتها مغارة الحمقى فذلك تجاوز للحد، محاولة انفصال لم يتم التخطيط لها، احتقار للرعية، قذف، جناية موصوفة، كل شيء، كل شيء، ولكن التفكير في الراية من الكبائر، اعتداء على الحمص وسمك القرش** "(2).

يقف القارئ في قراءته لهذه القصة على أحداث دارت في قاعة أبطالها شخوص، حملت من خلالهما رمزية جعلت القارئ شغوفا بفعل القراءة لما تتوفر عليه من أفكار قد تغير أفق انتظاره إن لم نقل تلغيه. وما ذلك حقيقة إلا " **صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة، وهي مرتبطة بمنظور الراوي،**

---

1)- المصدر السابق، ص: 73.
2)- المصدر نفسه، ص: 76.

أي: وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات، ومرتبطة بقدر الروائي التعبيرية و بالأهداف التي يريد تحقيقها "[1].

فضيق المكان وانغلاقه وتقوقع الشخصيات داخله وعدم ارتياحها فيه نتيجة تصادمها مع ذلك القمع الذي يمارسه الواقع الخارجي وتسلطه الظروف والأزمة مجسدة في اللاأمن واللااستقرار في تصريح من القاص: " **امتلأت قاعة العلم والعلماء ببشر غرباء لا أحد أبصرهم من قبل. كانوا يحملون أدوات القياس لمعرفة مساحة الجمهورية، وكانت آلات التصوير تتدلى على صدورهم عندما راحوا يدونون في دفاترهم أمورا غامضة، توجهوا نحو الزاوية و تأملوها جيدا من الجنوب إلى الغرب.**

كانت مغارة الحمقى تتفرج عليهم وهم يلتقطون صورا من كل الجهات ثم سألوا من سألوا وعادوا أدراجهم مقطبين لا يلوون رقبة. لم يعلقوا، لم يقتلوا أحدا أو ثلاثة، وما حركوا الطاولتين وباقة الورد والراية السريالية التي وقفت بالعبرية تلوح مرحبة مودعة "[2].

فالمكان عند القاص لم يقتصر على التصوير بل تعدى ذلك إلى توظيف الرمز و التضمين، إضافة إلى التكثيف الموحي بالغموض الذي " **يخضع لوعي الكاتب نفسه بالأحداث و جعلها موحية بما ينبغي أن ينقله** "[3]. فالقاعة أصبحت تضم أناسا غرباء لا صلة لهم بذلك المكان المقدس، لذلك وظف القاص الأفعال الدالة على الزمن الماضي حتى يذكرنا بأحداث ماضية ويؤسس لما سيأتي. فإن هذه العلاقة الضدية تكون بين ما كان وسيكون.

ونرى بأن " **السعيد بوطاجين** " حاول من خلال هذه الإيحاءات المحملة بشحنات ألم و حزن يبثها عبر اللغة التي تراوغ وتصارع أملا في تحقيق المقصدية التي يسعى وراء تبليغها. فاعتبرت مفتاحا يستحق فك مغالقه و غموضه.

هكذا نجد القاص ينهل من عمق المأساة الاجتماعية و السياسية و الثقافية في الوطن معتبرا ذلك المكان " **لا يستحق ما لاقاه من تهميش أو إقصاء أو سوء فهم** "[4]. لأنه خاص بفئة المثقفين والتي بدورها لا تستحق ذلك، وأن أي إقصاء لذلك المكان معناه قمع لهؤلاء الأشخاص (**العلماء**): " **هذه أثينا وليست قاعة، لا. ليس أثينا وفلاسفتها. أخطأت.**

---

1)- سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.
2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 89.
3)- محمد أحمد شومان: قراءات في اتجاهات الرواية الحديثة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 32.
4)- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 06.

هذه سوق عكاظ بلا شعراء. سوق عكاظ بالبصل. هل جننتم؟ عليكم الــوحي و اســتويتم. هنا خلق العلم، وهنا يموت ويدفن. الأنبياء كلهم ولدوا وتعلموا فــي هــذه القاعــة التــي لا أساس لها ولا رأس ... أنا مع الجميع، مع حمى المستنقعات، مع الحرب، مع الشيطان، مع جهنم، مع المجاعة، ولكن لن أكون مع هذه القاعة "[1].

نجد ضمن هذا المقطع تشريح لوضع مزري استقطب فئة المبدعين التي أضحت هاجسا بالنسبة للسلطة التي تحاول اضطهاد هذه الفئة و القضاء عليها حتى تجد لنفسها فضاء تمرر من خلاله ممارساتها و مشاريعها في القضاء على الوطن بكل قيمة " **فالمكان بطبيعته غيــر العاقلة، محايدا بالضرورة، لكن الإنسان لا يمكن أن يكون محايدا في تعامله معه** "[2].

ما يفتح عالم التأويل لهذا الواقع الذي ينقل لنا حلم فئة أرادة الثورة والتغيير، فحرمــت من كل شيء. فحاكى القاص آلام وطن جريح، فرض هيمنته بذكرياته التي أبت الرضــوخ والاستسلام.

فالمكان عند " **السعيد بوطاجين** ": " **يرتكز على ذاكرة حية و كثيفة** "[3]. ترفض التدمير الحاصل في المجتمع، لذلك تلعب اللغة دور البناء للمكان المتسم بــالجمود و الثبــات لكنــه يتحرك و يتغير و يتلون وفق آلام النفس و معاناتها، فيتحول من مكان جغرافي إلــى مكــان نفسي.

تأسيسا على ما تم يشير " **ميشال بوتور** " إلى أن القاص صورة مجتمعه، و إن حــاول الانفلات منه فإنه يستطيع، وإن وظف في ذلك الجانب التخيلي فإن عقلــه البــاطن مخــزن بأحداث تعبر عما يحيط به من واقع اجتماعي، سياسي و ثقافي وما يولد هــذا الواقــع مــن تغيرات وتحركات نحو الأمل والتفاؤل بغد أفضل انعكس فــي أعمــاق المبــدع وانجازاتــه التي سخرها لوطنه.

هكذا يمكننا القول من خلال دراستنا للأمكنة على تنوعها في المجموعات القصصــية، أن توظيف القاص لأمكنته جاء فنيا جماليا، خرق فيه طبيعة الأمكنة تبعا للمواقف و الحالات الشعورية التي تعيشها الشخصيات في دواخلها، و بالتالي: لم يــأتي توظيفهــا كمــادة دون الإحالة فيها إلى مرجعية تحدد وجهة نظر الرائي.

1)- السعيد بوطاجين: أحذيتي و جواربي وأنتم، ص: 85- 86.
2)- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص: 55.
3)- محمد أقضاض: الفضاء في رواية الساحة الشرفية، مجلة علامات، عدد 15، ص: 76.

وهنا تتحدد فاعلية آلية الوصف في بناء المكان من خلال استثمار القاص للخطاب الديني، الشعبي، الأسطوري و كذا الإيماء بين القاص و القارئ، فتجسد هذه الخطابات صلة بين الحاضر و الماضي. وهذا يمنح القصة آفاقا دلالية معتبرة تمكن القارئ من تخصيب قراءاته، و هنا تضيف الأبعاد الجمالية جوانب اجتماعية وواقعية وأيديولوجية تمنح خصوصية إنتاج جديد هو " **في الأساس نتاج للتفاعلات الاجتماعية و الواقعية القائمة** "(1). التي تتجلى في انفتاح النص القصصي على خلفيات يمكن اعتبارها مؤسسا للتعالقات النصية.

5- القصر:

القصر مكان فخم في شكله، فاخر في محتوياته، مساحته كبيرة جدا، يحتوي على غرف كثيرة، وطوابق عدة، قد يتوه الشخص في التنقل بينها، تحيط به حديقة غناء، تسكنه الطبقة الثرية أو الأرستقراطية، وهذا ما يوضحه المقطع الوصفي الآتي " **نهض من مكانه بتؤدة عازما على دخول القصر مهما حدث، وليذل أو يقتل هو مقتول ولا حاجة له لأن يقتل مرة أخرى، مجرد تكرار، سيضحك إن قتل ثانية وليقل الأعداء قتل قهقهة أثناء محاولة الاعتداء على المجتمعين والمجتمعات منذ خمسين سنة... طرق ألف باب كان العسس جامدين بأسلحتهم المستقيمة على الأكتاف. لم يتحرك أحد منهم، بدوا مسالمين بعد الرجوع من حرب لم تقع... دلف إلى الداخل فوجد بساطا أخضر خاصا إلى بساط أحمر مزخرف الحواشي. كان تحفة، استلقى علي الحمال على البساط الأحمر، تخيله فراشا محفوفا بالنوار، تشممه جيدا وتنهد... فتح بابا آخر فقاده إلى باب آخر ثم إلى أبواب أخرى، فأبواب أخرى، وأمام كل باب كان ينادي، هل أنتم هنا؟ إني أنا علي الحمال، فلا تخافوا مني... ليس من عادتي أن أقترب من الحرام، من اللحم الحرام، لست مسلحا، لا أحمل قلما ولا كراس إنشاء** "(2).

يتضح من هذا المقطع المطول أن القاص استعان بعناصر واقعية أرادها رموزا تشكل في مجموعها بعدا سياسيا واجتماعيا، فاعتمد الاستقصاء في وصفه بإعطاء كل التفاصيل للمكان من خلال ثنائية (**فوق / تحت**) فهناك فئة حاكمة متسلطة تعيش الرفاهية، وهناك من هم تحت ويمثلون الرعية التي تعيش القهر والظلم والحرمان. ومن جهة أخرى فإن رسم فضاء القصر بهذه الصورة الجميلة الديكور الذي يتوفر على عسس و أبسطة فاخرة مزركشة

1)- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية ـ دراسة في الفعاليات النصية و آليات القراءة ـ علم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010، ص: 456.
2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 177- 178.

ومطاعم تحوي جميع المأكولات وخدم تخفي وراءها نوايا سياسية، أما تركيزه على اللـــونين الأخضر والأحمر. فلماذا الإصرار على هذين اللونين بالضبط؟.

لأن الروائي يبرزهما كمؤشرين إدراكا منه لوظيفتهما الحساسة إذ أنه بالإمكان أن يحل اللون محل الكلمة أو العبارة أو يدل على سلوك اجتماعي أو عقائدي معين يتــرجم إحساســا خاصا. فهناك علاقة بين اللون ودلالته الإيجابية مع الدور الجمالي حين يتقابل مــع غيــره، فالبساط كان بلون أخضر " **و الأخضر في العقيــدة يمثــل الإخــلاص والخلــود والتأمــل الروحي... ويعد لون الألوان بالنسبة للمسلمين** "[1]. أما دلالة اللون الأحمر ارتبط بلون الدم واستعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر.

اتخذ القاص " **السعيد بوطاجين** " من صفة المكاشفة وسيلة لفضح الواقــع الــذي يعــج بالتناقضات، عرض خلالها الكثير من الصور التي طالما احتدمت في ذهن المتلقي وعجــز عن إخراجها لأحد الأسباب، إما لعدم الاكتراث أو الخــوف أو المــداراة... لكــن القــاص لا يكترث بل يكشف ويعري المستور هذه الرحلة التي شقها البطل غير آبه بالموت، بل ولج القصر الذي يقطنه الأعداء من أجل الثورة ليجد المقصلة أو السجن في انتظاره " **هــا أنــت حي، كيف دخلت؟ إما أن تجيبني وإما السجن أو المقصلة لا خيار لك. قل** "[2].

أما القصر في قصة " **من فضائح عبد الجيب** " لا يختلف عن المفهوم الســابق، فهــو ملــك لــ " **ديدان الخبيث** " أحد رجال الساسة الكبار الظالمين المتعفنين في أساليبهم و ســلوكاتهم المتوحشة " **بدأت الساقية تشح ومع اللحظات صعدت روحها إلى المسبح** "[3].

بناء على المقطع السابق أن شكل القصر غير وارد وكذا محتوياته، عدا أنه قصر كبير به مسبح خال من الماء لذا نجد " **ديدان الخبيث** " يسعى جاهــدا لتحويــل مجــرى الســاقية التي ترتوي منها حقول القرية إلى مسبحه و لا يهمه ما يأكل الناس إذا قطع عــنهم المــاء، فيصير بذلك القصر مصدرا للشر والتهكم والفساد والاضطهاد.

6- السجن:

يعني الانتقال من عالم الحرية، إلى عالم القيد، من الفضاء المفتوح إلى الفضاء المغلق، فإذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته، فهناك مكان آخر يقيم فيه مجبرا هو السجن،

---

1)- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1982، ص: 184.
2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 178.
3)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 34.

الذي يعتبر عالما مناقضا لعالم الحرية " **معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية صارمة** "[1].

وسيشكل نقطة تحول في حياة الشخصية، لأنها قدمت من عالم خارجي أوسع إلى عالم داخلي ضيق له قيمه وعاداته المختلفة، غير مألوف لديها من قبل، يحتوي في مجمله على مجموعة من الإلزامات والمحظورات كي يقيد حريتها وتجردها من كيانها، لتبدأ معاناتها وعذاباتها.

لذلك وجد المبدعون في السجن موردا خصبا لبناء نصوصهم الإبداعية، وقد ساعدهم في ذلك واقع العالم العربي الذي يتقن لغة واحدة، وهي السجن لكل معارض، فلم يعد بذلك مكانا للإقامة الجبرية فقط، بل أصبح رمزا للقهر.

هكذا يحضر السجن في " **اللعنة عليكم جميعا** " رمزا للظلم ونقيضا للحرية، ويشكلان معا ثنائية (**الحرية / اللاحرية**) تلخص رغبة " **فرانز كافكا** " في معرفة الجريمة التي اقترفها وهذا ما نفهمه من قوله: " **كذلك فكر قبل أن يخرجه الضابط من سكونه أمر الضابط الاحتياطي والجندي بالاستعداد وتحية العلم الموشك على الاحتراق، وإذ أبصر " فرانز كافكا " متقاعسا قليلا، أمره بتحليق شعره حتى الجلد والذهاب إلى السجن مدة أسبوع. غير أن هذا الأخير بقي غير مبال تماما وكأنه يسبح في عوالم أخرى لا تدركها فرقعة اللغات الجافة** "[2]. فيسلبه السجن حريته، ويدخله في فضاء مغلق تنتهك فيه كرامة الإنسان فـ " **كان السكون ما يزال مخيما، وكأن الثكنة في مأتم، بدت شبيهة بحي كئيب غص بمرض الربو وشله الحداد العابر من هناك لا يسمع إلا هسهسة الخشب والصرير المتواصل لحشرات شواها الحر وشجها شجا. في حين استحال الواقفون إلى أجساد مطوية مبللة برائحة الصدأ** "[3].

فمثل فضاء السجن فضاء إقامة وثبات و فضلا عن ذلك فان الإقامة في السجن إقامة جبرية لا بد للنزيل في تحديد مدتها أو مكانها. يضاف إلى ذلك اتصاف فضاء السجن بالضيق والمحدودية وهما صفتان قد لا تعرفهما أماكن الإقامة الاعتيادية كالبيوت والمنازل، لذلك تنعكس محدودية المكان في السجن على حركة النزيل وتقلص من قدرته على الانتقال داخل فضاء محدود قبليا ضمن أسواره وأسلاكه.

---

1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)، ص: 55.
2)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 92.
3)- المصدر نفسه، ص: 92.

لذا فالمكان نتيجة للتجزئة الفردية التي عجز فيها " **فرانز كافكا** " عن تغيير واقعه، لأنه سجين لا يمتلك إلا التحسر على حاضره ومستقبله " **إذن، قال فرانز كافكا في سره الوباء الوحيد الذي يستطيع القضاء على الإنسان هو الإنسان** "[1]. كما يمثل السجن أيضا رمزا للاضطهاد في الدول التي يصادر فيها النظام الأصوات المعارضة، فيمنعها من حرية التعبير، ليكون محطة يقف عندها كل من سلك سبيل الكفاح من أجل الحرية، ويعد مكانا تحتجز فيه الأدمغة المثقفة التي تقود الشعب وتدفعه للمعارضة، فيكون بذلك " **فضاء للتسلط ولإلغاء الآخر، انه دليل واضح على التعسف وخرق الديمقراطية حتى الموت** "[2].

من هنا يتخذ السجن هذا المعنى في قصة " **الشاعران والبرابرة** " " **يبدو لي أنك عالم أو أحمق مثلي، عاق المحارب، ثم أردف بنظرة حزينة تتحدث مثل الكتب التي لا تقول شيئا مهما. ها هو كتابي الجديد، أضاف رافعا رشاشه إلى الأعلى بحركة مسرحية تنم عن فائض كبرياء. هذا هو العقل المؤثر، اقرأ أو لا تقرأ. منذ حصولي عليه فهمت قيمة شهادتي المضحكة التي قادتني إلى البؤس والسجون بلا سبب** "[3].

يبرز فضاء السجن كفضاء للهامش الاجتماعي تنقطع فيه حركة الشخصية على مستوى المكان لأنه فضاء قهري تتواجد فيه الشخصية رغم إرادتها، ويعكس رغبتها كحالة من حالات الإهمال الاجتماعي لكائنات فقدت هويتها البشرية، وانعدمت قيمتها الإنسانية، وهكذا يتأسس فضاء السجن على معاني الإقصاء، والقمع و النبذ والإدانة، ولا يغفل القاص عن استغلال هذا الفضاء لتمرير بعض الرسائل الإيديولوجية.

فالسجن فضاء سياسي، حين يشعر السجين بأنه صاحب قضية وبأن السجن وسيلة يثبت بها أنه إنسانا له كرامة وأن مبدأ وجوده الأول هو احترام الغير.

إن السجن عالم غريب لا يقطع الصلة بالخارج فقط، بل يحتوي على أشخاص فقدوا إنسانيتهم، فأصبحوا وحوشا يفترسون البشر، وحوله غابة تحتضن المظلومين لأنه يخضع لسلطة بشر مستهترين يفعلون بالسجناء ما يشاءون وهذا ما يوضحه هذا المقطع الوصفي "**... والأعداء أناس قساة يعذبون النساء والشيوخ والأطفال يحرقون الديار والجبال والحقول ويلحقون العار بكل السكان الأبرياء العزل. والتاريخ علمنا الكثير في آسيا وأفريقيا وفي أمريكا الجنوبية... أدخلوا الأجداد والآباء إلى الحبس ، أحرقوهم بالكماشات**

1)- المصدر السابق، ص: 93.
2)- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص: 38.
3)- السعيد بوطاجين: تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة - ، ص: 54- 55.

والمناجل بالنار والكهرباء، أرغموهم على شرب الماء بالصابون "[1]. بهذا المعنى يصبح السجن فضاء للتعذيب والتهميش.

7- المستشفى:

حظي فضاء المستشفى بمساحة لا بأس بها ضمن القصة لأنه يمثل مكانا للعلاج وبالتالي ملجأ كل مريض " **كنت أشعر باقتراب نهايتي مسألة أيام أو ساعات ويركن القلب إلى الراحة لن يستطيع مقاومة هرج البلدة وخبثها، خبث لا حد له. كذلك قال لي الطبيب وبإلحاح الخائف على مستقبلي الذي مضى، عبأني بأقراص أدخلتني في عالم من الغباء، النتيجة... ربما ساعدك الدواء على النسيان. كيف أنسى اسمي ووجهي؟ كما شئت مت والسلام. كانت جدران المشفى تشبهني، كئيبة، ومتصدعة، حافية مثلي، كان في نيتي أن أسأل الحيطان عن بؤسها** "[2].

فالمستشفى ضمن القصة المدروسة شذ عن الوظيفة التي يؤديها هذا الفضاء لأن البطل يبحث فقط عن دواء النسيان للحالة المزرية التي آل إليها " **المثقف العربي** " لكن الطبيب وصف له دواء أنساه حتى من يكون فساهم في زيادة معاناته، فصار يعاني من ورم ذهني.

يتضح من الحوار السابق أن البطل يعاني من حالة نفسية صعبة جدا لكن للأسف لم تنجح المستشفى في تقديم علاج له، عدا أنها أصبحت شاهدا معه على مأساة المثقف في هذا الزمن المتعكر. ويقول في مقطع آخر: " **ارتبك علي الحمال هذه المرة، فكر في العودة من حيث أتى، إلى أين؟ تقدم إلى الغرف مترددا خائفا كانت الجثث ملقاة على الأرضية التي لم تنطق منذ بنيت هذه المصحة خطأ. كان الأطباء بمآزرهم البيضاء وسماعاتهم ونصائحهم ممددين دون حراك. اطل من نافذة المصحة فرأى أجساد الممرضين والممرضات مغبرة، منتفخة في أوضاع مختلفة بلا نظام؟** "[3].

اتخذ المستشفى كدلالة على الغموض / الخوف من المستقبل كمكان معزول، ضيق، غير نظيف، يحوي جثثا و أجسادا يقترب من الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية في كونها تعبيرا عن الذاتي والرؤية الداخلية و تتجاوزها إلى الغموض الذي يحيل إليه الواقع،

---

1)- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 90.
2)- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 13- 14.
3)- المصدر نفسه، ص:167-166.

حيث " **الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة... يعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي** "[1].

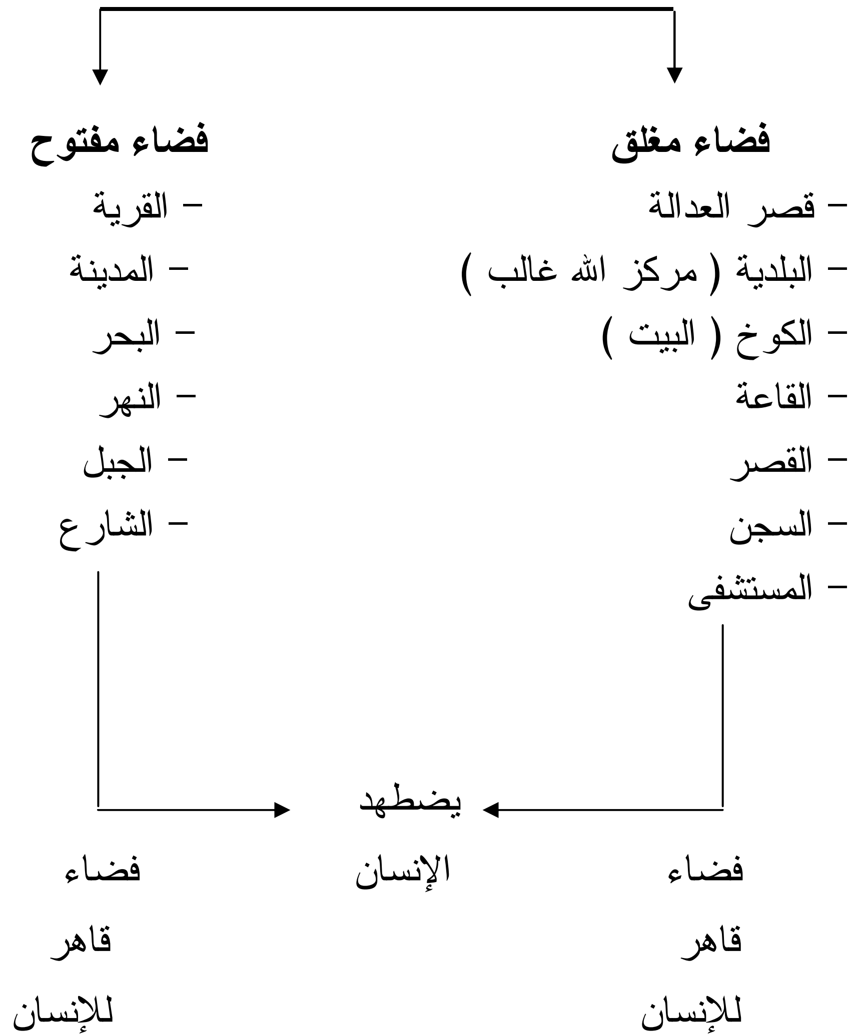
وقد يلعب المكان دور المفجر لطاقات الإبداع عند الفنان من حيث هو مثير لكوامنه الداخلية، ولطاقاته الإبداعية فيتحول المكان بذلك إلى بؤرة منها ينطلق العمل وفيه يتم وضع ومن خلاله يتبدى، إلا أن دور المبدع لا يكمن في تصوير المكان تصويرا فوتوغرافيا، بل يضفي عليه جوانب جمالية تقربه من القارئ وتوهمه بواقعيته كما تحيل بعض الأمكنة على النفسي مما يخرجها من دائرة الطبيعي / الواقعي إلى دائرة الحلم / المتخيل، حيث يعبر المكان عن علاقة الشخصية بما يحيط بها، فقد يضيق شعورها توترا وغربة وعدم التأقلم مع الواقع، ويتسع كلما كانت منبسطة، إذ ينعكس المكان على الشخصيات في علاقتها كما تؤثر على صورة المكان الذي يخرج كرد فعل من الداخل إلى الخارج مما يوجه متابعة المكان من طرف القارئ في علاقته بمجريات الأحداث، وارتباطه بالحالة النفسية للشخصيات، أي: أن المكان لم يبقى إطارا جغرافيا يحتوي الحدث فحسب، بل توسعت دلالته إلى ما هو أعمق، وأصبح الفنان في تعامله مع المكان ينطلق من مكنونات النفس ليصبح المكان وعاء يحتوي الحدث والشخصية والأحاسيس... وعليه يتنوع المكان ويتعدد يحضر ويغيب، ينفتح وينغلق، وهو خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه. وبهذا يشكل المكان في القصة جزءا مهما وعنصرا من العناصر الفاعلة في بناء الخطاب وهو الذي يحيل القارئ على واقع يعرفه أو يستطيع التعرف عليه " **أنه المكان الذي لو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله** "[2].

فالمكان يتغير ويتلون وفق النفس في معاناتها وآلامها وأفراحها. ويعد التأمل في مكنونات وخصائص البؤرتين المكانيتين يمكننا فرز مجموعة من الثنائيات الضدية التي تعكس لنا رؤية الكاتب للمكان، كما تلفت انتباهنا إلى أن المشهد المكاني في القصة ككل تأسس وفق تقاطبات ضدية وفقا للترسيمة الآتية:

---

1)- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 103.

2)- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1982، ص: 64.



فالمكان داخل العمل القصصي عند " **بوطاجين** " له دلالته الإيديولوجية فهو المسرح الذي تتم فيه الصراعات وكأن الحوار الوسيلة الفنية التي جسدته، ولهذا نجده يأخذ من كل الأماكن، ويقابل فيما بينها تقابلا تقاطبيا في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى وعناصر ورؤى وأفكار متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي حدثت عند اتصال الراوي بأماكن الحدث.

وتم اختيار المكان من قبل القاص عن وعي وإدراك تام لأبعاده ودلالاته المهيمنة في النماذج المدروسة، فهي الأماكن المغلقة التي تميزت بالثبات، أما المنفتحة فقد تميزت بالاتساع، وقد تضافر مؤشرين في تقديم الفضاء المكاني هما: السرد و الوصف، وأخيرا البؤرتين المكانيتين اللتان حاصرتا الإنسان، وجعلته يعاني قهرا واضطهادا أليما، وهذا ما يؤكد أهمية هذه الثنائية في تقصي جمالية المكان.

بعد هاته الدراسة التي حاولت من خلالها استنطاق المدونات الثلاث " **اللعنة عليكم جميعا، أحذيتي وجواربي وأنتم، تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة –** " للقاص " **السعيد بوطاجين** " مع كشف أنساقها، وفك رموزها، فإن الدارسين يجمعون على أن تناول الأثر الأدبي بالدراسة و التحليل ليس عملا نهائيا، إذ لا يمكن لأي دارس أن يحصر نتائجه عند نهاية بحثه، لأن القراءة تتعدد بتعدد القراء. و نتيجة هذا، أن قراءة الأثر الأدبي لاتصل إلى نتائج نهائية تغلق وراءها القراءات و تنتهي، وإنما كل قراءة تفتح المجال لقراءة أخرى وهكذا.

وقد حاولت أن تكون هذه القراءة نقدية، نقدا للواقع، و لوعي الكاتب، وما تحمله هذه المكونات " **الشخصية و الفضاء** " من دلالات نفسية، تاريخية، فكرية، أخلاقية، اجتماعية و دينية...

هذه القراءة التي نشأت على اختلال واضطراب في الأفكار، إذ اخترقت الذهن لتنطبع فيه كحوافز مقلقة لعقل القارئ لخروجها عن المألوف والتي أقامتها نصوص " **بوطاجين**" على فكري كقارئة لغياب الحدود بين الرائي و شخصياته، حتى أن القارئ يكاد يصدق أن الأحداث، الشخصيات، الأزمنة، الأمكنة مستمدة من مسرح الحياة اليومية، فنجد أن " **بوطاجين** " حاول وصف الواقع، واسترجاع زمن مضى عاشته الجزائر، و لازالت تعيش جزءا منه، فسرد ووصف وفق علاقة جمالية بين الواقع كمرجعية، و الفن باعتباره بنية تخييلية تعيد إنتاج هذا الواقع.

حاولت من خلاله الوقوف على كيفية استفادة النقاد العرب المشتغلين بالحقل السردي، من مقولات النظرية السردية التي اتكأت على أبعاد معرفية و نقدية أسهمت في بلورتها، أهمها مقولات وتنظيراتها المدرسة الشكلانية الروسية، مفادها أن فهم أي نظرية نقدية، و فهم النظرية السردية يتطلب من الباحث الوقوف أولا على الخلفيات النظرية سواء نقدية، فكرية، فلسفية وكذا نفسية، ليجد الناقد نفسه بعد هذا الجهد قد تمكن من مفاهيمها ودلالة مصطلحاتها. ومن ثم يسهل عليه استثمار مقولاتها متوسلا بالأدوات الإجرائية التي استنبطها من النظرية، بغية تحليل مختلف الخطابات السردية العربية.

في الفصل الأول، كان اهتمامي بتلك الأبعاد، محاولة أن أقدم أهم المقولات و المفاهيم التي جاء بها الشكلانيين الروس، الأدبية، فهي سعت إلى إبراز الخصوصية الأدبية

التي تتمتع بها النصوص الأدبية، كما صاغت مفاهيم أدبية حتى تمكننا من اكتشاف الطريقة التي تقدم بها الظاهرة الأدبية، كمفهوم " **التغريب** " الذي يتطلب إقحام عناصر غير أدبية لإحداث تغيير و كسر ألفة القارئ.

– أما آلية الحافز أو التحفيز و مدى مساهمته في الربط العضوي بين أجزاء العمل الأدبي.

– والتأطير الذي يقدم لنا ديكور الأحداث، كما يضطلع إلى تفكيك مرجعية الخطاب عن طريق مجموع العناصر المساهمة في تشكيله.

– التدرج و الاستقصاء اللتين تقدمان تفاصيل الأشياء الموصوفة بحسب إستراتجية نظم الراوي في رسم المشهد.

– التقابل الذي يبنى على تقابل مشهد بمشهد أو شخصية بأخرى مع تجسيد ذلك في مخططات تأطرها شجرة الوصف كما أشارت إليها " **سيزا قاسم** ".

ومن خلال المقولات السابقة نجد أن تقنية الوصف حاضرة بقوة في الرواية غير أنها ممزوجة بالحركة السردية، و لاسيما إذا تعلق الأمر بوصف الجانب الإدراكي النفسي لدى الشخصيات، سلوكها، تصرفاتها، أما عن طبيعة اللغة التي استخدمها القاص في مجموعاته الثلاث تعبر عن الثقافة الأصلية لامتلاكه ناصية اللغة، التي استطاع أن يخضعها، وذالك بأسلوب واضح، كان عاملا حاسما في قدرته على الوصف، فقدم لنا مشاهد بارعة سواء تعلق الأمر بدواخل الشخصيات أو الأمكنة أو تكسير الأزمنة " ماضي، حاضر، مستقبل " و ذالك في الانتقال بينها.

فالقدرة على استعمال اللغة دليل على معرفة القاص للمسميات التي لا يجد صعوبة في التعبير عن أي شيء يريد.

وقد استخلصنا من الفصل الثاني مجموعة من النتائج تتمثل فيما يلي:

– ابتداع القاص لشخصياته من الواقع لكن يضيف إليها افتراضا شكل به اسما مركبا كـ " **سليمان البوهالي** " و" **الشيخ عكرك** " ذا بنية دلالية تحمل مفارقة لتعيدنا إلى أصالة الأسماء، وما حققته في الحاضر بتجسيد جدلية الحياة وتناقضها.

– أما عن وصف الشخصية بنوعيه الداخلي و الخارجي، فهو كشف لظاهرها واستبطان لداخلها، فقد أعطى القاص المطلقة للبطل لتعرف عليه بواسطتها، و في أحيان أخرى يذكر اسمه " سعيد " ومهنته " أستاذ " وفي ذلك إحالة إلى الراوي ذاته،

وأراد بذلك إنارة جوانب مظلمة و أخرى خفية للتعرف على تجربته الخاصة في فترة من الفترات التي عانتها الجزائر. ومن هنا تظهر جمالية شخصياته في هذه المفارقة العميقة و السطحية و التي يتضح من خلالها الجمال الروحي الحقيقي الذي تعكسه الصورة الخارجية. فأسندت لهذه الشخصيات وظائف متباينة الأوجه استقطبت توجهاتها و أحلامها، أبعادها السيكولوجية والسوسيولوجية.

لقد توصلنا في دراستنا للبنية المكانية، أن الأمكنة التي وظفها القاص تكتسي أبعادا رمزية، امتزجت بين الداخل و الخارج، والتي تتسم بجدلية المكان المنفتح، و المكان المنغلق، بحسب حركة الشخوص والوقائع السردية التي تعيشها.

- كذلك تم اختيار المكان بوعي و إدراك فني.

- اعتماده في معظم الأحيان على مكان واحد تدور فيه أحداث القصة الواحدة، من أجل قيادة جيدة للمتخيل الحكائي.

- عدم منح الأماكن أسماء مطابقة للواقع، جعلها تعبر عن الاضطهاد الذي يتعرض له الإنسان في كل مكان.

- كشفه عن بعض الجوانب الفكرية والنفسية للشخصية عن طريق وصف المكان.

- استخدامه بعض الحواس في بناء المشهد المكاني كحاسة الرؤية.

- تضافر كل من السرد و الوصف في تقديم المكان.

- كما أن البؤرتين المكانيتين حاصرتا الإنسان، وجعلتاه يعاني قهرا و ألما و اضطهادا.

وعبر كل تلك المساحات السردية التي كشفت عنها العناوين وفصلتها النصوص بنبرة ساخرة من الواقع الجزائري و العربي، التي قدما لنا في ثناياها هموما، و معاناة وصراع يكلله الدفاع عن الفكرة و التزام القيم والمبادئ مع رضوخ ورفض يقابله ثورة ضد الظلم.

لكن وجدت في كل ذلك غطاء لأفكار نبيلة تدعو إلى التغيير نحو الأفضل، بلغة متميزة شرحت الواقع بكل مستوياته، مبطنة مثقلة بالدلالات.

وعبر كل تلك المكونات مارست آلية الوصف فعالياتها في رسم المشهد، و تقديم جينيريك للقصة.

والله من وراء القصد

* القران الكريم. رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة، ط1،1421 هـ.

أولا: القصص المدروسة

السعيد بوطاجين:
1- اللعنة عليكم جميعا، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.
2- أحذيتي وجواربي وأنتم، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.
3- تاكسنة -بداية الزعتر آخر جنة- دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،دط،دت.

ثانيا: المراجع العربية

1- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية - دار الأفاق، الجزائر، دط، 1999.
2- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 2004.
3- أحمد العدواني: بداية النص الروائي - مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012.
4- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2005.
5- إحسان سركيس: الأدب والدولة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977.
6- إدوار خراط: أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.
7- آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط1 ، 1997.
8- ثناء انس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.
9- حامد أبو زيد: فلسفة التأويل - دراسة في تأويل القران عند محي الدين بن العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 4، 1998.
10- حبيب المونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

11- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، د ت.

12- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990.

13- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، هيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، د ت.

14- حسن نجمي: شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2000.

15- طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط 3، 1994.

16- كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي – دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 2002.

17- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار – الشرقية – تونس، ط 1، 2003.

18- محمد الداهي: التشخيص الأدبي – اللغة في روايات الفريق لعبد الله العروي- دار الأمان للنشر، الرباط، ط 1، 2006.

19- محمد راتب الحلاق: النص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000.

20- محمد مندور: فن الشعر، سلسة الدراسات الأدبية، مصر، د ط، د ت.

21- محمد مفتاح: مشكلات المفاهيم – النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

22- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1996.

23- محمد عبد المنعم خفاجي: عبقرية الإبداع أسبابه وظواهره، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط 1، 2002.

24- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

25- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2005.

26- محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي – دراسة أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1998.

27- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة – بحث في بلاغة النقد المعاصر – دار الكتاب الجديد المتحدث، لبنان، ط 1، جوان 2008.

28- محمد سليمان الزيات: النسق والدلالة – دراسة نقدية في النص الروائي – منشورات المركز العلمي للدراسات، ط 1، 2002.

29- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقد المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1990.

30- مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة – رواية تيار الوعي نموذجا – الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998.

31- ميجان زويشي، سعد البازغي: دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.

32- ناهضة عبد الستار: بنية السارد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

33- نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت.

34- نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.

35- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 2000.

36- صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة و الرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.

37- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، د ط، 2003.

38- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1997.

39- صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد، دار الآداب، بيروت، 1999.

40- عبد الرحيم العلام: الفوضى الممكنة (دراسات في السرد العربي الحديث)، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، 2001.

41- عبد الله رضوان: البنى السردية – دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، دار اليازوردي للطباعة و النشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.

42- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009.

43- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق- ديوان المطبوعات الجامعية، سلسلة المعرفة، الجزائر، د ط، 1995.

44- عبد الصمد عبد الزايد: مفهوم الزمن و دلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار البيضاء للكتاب، د ط، 1988.

45- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي – مقاربة نظرية، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999.

46- عبد الفتاح كليطو: الحكاية و التأويل- دراسات في السرد العربي- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1999.

47- عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط4، 2008.

48- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992.

49- عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتابة، ط2، 1982.

50- عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطبع، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

51- عثمان الميلود: شعرية تودوروف، درا قرطبة، دار البيضاء، ط1، 1990.

52- عمرو عيلان: الأيديولوجية و بنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة – منشورات جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، د ط، 2001.

53- عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ تكنيك الشخصيات الرئيسية و الثانوية في رواياته، دار البداية، عمان، الأردن، 2010.

54- الغريد الشيخ: الأدب الهادف في روايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة، ط1، 2004.
55- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1998.
56- فاضل تامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
56- فوزي الزمرلي: شعرية الروائية العربية – بحث في أشكال التأصيل للرواية العربية و دلالتها، توز، د ط، 2002.
57- سامي سويدان: في دلالية القصص و شعرية السرد، دار الآداب، ط1، بيروت، 1991.
58- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة حنا مينا نموذجا)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003.
59- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي – دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة – منشورات الاختلاف، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000.
60- سعيد علوش: الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط2، 1981.
61- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
62- سعيد يقطين: قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
63- سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
64- هيام عثمان: السرد الروائي في أعمال نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2003.
65- ياسمين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1980.
66- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط2، 1999.

ثالثا: المراجع المترجمة

67- إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

68- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999.

69- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: لويس عوص، دار المعارف، مصـــر، د ط، د ت.

70- أمبرطو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكـــراد، المركـــز الثقـــافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

71- بوريس إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي (ضمن نصوص الشكلانيين الروس)، تـــر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المغربيين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيـــروت، 1965.

72- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشـــورات الاخـــتلاف، الجزائر، ط1، 2005.

73- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشنة، مركز الإنماء الحضـــاري، حلب، 1996.

74- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجثيم، منشـــورات وزارة الثقافـــة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1977.

75- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلـــي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003.

76- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للنشر والتوزيع، عبدة غريب، القاهرة، 1998.

77- رينيه ويلك وأستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلـــس الأعلـــى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، د ط، 1972.

78- مجموعة من الباحثين: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين حسبان وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

79- ميشال بوتور: بحوث في الراوية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971.

80- نيوتن. ك. م: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الأساسية والاجتماعية، ط1، 1996.

81- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1996.

82- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.

83- غاستون باشلار: جدلية الزمان، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998.

84- غاستون باشلار: جدلية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

85- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995.

86- يوري تينيانوف: مفهوم البناء (ضمن نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المغربيين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1965.

رابعا: المعاجم

87- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

88- ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

89- أبو الحسن بن رشيق القيراوني: العمدة في المحاسن الشعر وآدابه، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، 2004.

90- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2008.

91 – أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، 1986.

92- رامان سلدن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام: جابر عصفور، مجلد (8)، المجلس الأعلى للثقافة، 2006.

93- محمد الطايهران بن عاشور: ديوان بشار بن برد، الشركة التونسية للتوزيع والنشر، ط1، د ت.

94- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

خامسا: المجلات والدوريات

95- فصول: مجلة النقد الأدبي، مجلد (6)، عدد (3)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

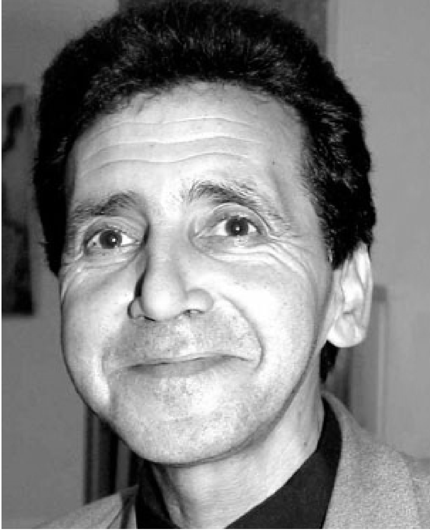
96- علامات: مجلة ثقافية محكمة، عدد (14)، المغرب، 2000.

- ج (49)، مجلد (13)، 2003.

97- السرديات: العدد (1)، جانفي 2004، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسطينة، الجزائر.

سادسا: مواقع الانترنت

98- معاوية بلال: قراءة في إستراتيجية المعنى – المكان في القصة السودانية، نادي القلم السوداني. www.nizwo.com



السيرة الذاتية للقاص

السعيد بوطاجين، باحث وناقد ومترجم إضافة إلى كونه قاص جزائري، ولد سنة 1958 بالجزائر، حائز على شهادة دكتوراه دولة في النقد الجديد.

- أستاذ بالجامعة.

الأعمال المنشورة:

- ما حدث لي غدا (قصص).
- وفاة الرجل الميت (قصص).
- اللعنة عليكم جميعا (قصص).
- أحذيتي وجواربي وانتم (قصص).
- تاكسنة – بداية الزعتر آخر جنة – (قصص).
- أعوذ بالله (رواية).

دراسات:

- الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية).
- السرد ووهم المرجع (مقاربات تطبيقية).
- الترجمة والمصطلح (دراسة تأصيلية).

ترجمات:

- الانطباع الأخير لــ " **مالك حداد** ".
- نجمة لــ " **كاتب ياسين** ".
- عش يومك قبل ليلك لــ " **حميد قرين** ".
- موسوعة القصة القصيرة لــ " **كرستيان شولي عاشور** ".
- حي الجرف لــ " **صادق عيسات** ".
- عام الكلاب لــ " **صادق عيسات** ".
- أقلام حياتي لــ " **فرانسوا ثريغو** ".

فهرس الموضوعات